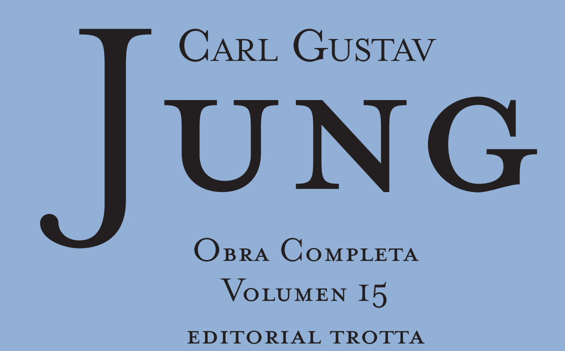
Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia



C. G. Jung

Obra Completa

Volumen 15

Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia

C. G. Jung

EDITORIAL TROTTA

La edición de esta obra se ha realizado con la ayuda de Pro Helvetia,
Fundación suiza para la cultura, y de Stiftung der Werke von C. G. Jung

Carl Gustav Jung
Obra Completa

Título original: Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft

Primera edición: 1999
Segunda edición: 2002
Tercera edición: 2007
Cuarta edición: 2014

Ferraz, 55. 28008 Madrid
teléfono: 91 5430361
fax: 91 5431488
e-mail: editorial@trotta.es
Web: http://www.trotta.es

diseño de colección
Gallego & Pérez-Enciso

isbn: 978-84-9879-477-9 (obra completa, edición digital pdf)
isbn: 978-84-9879-528-8 (volumen 15, edición digital pdf)

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

Enrique Galán Santamaría

El hegeliano título bajo el que se presentan los ensayos de Jung que componen este volumen de su *Obra completa* capta de un modo sutil el hilo argumental que los unifica. Pues ciertamente se trata del despliegue dialéctico de la autoconsciencia[1] como espíritu absoluto y de las representaciones de la imaginación, encarnadas objetivamente en la obra artística y en el pensamiento sistemático como signos del espíritu de la época respecto al cual el individuo se hace con su propio espíritu subjetivo.

Autoconsciencia colectiva ligada a la actividad de las ciencias del espíritu sobre la desdichada consciencia epocal, constreñida en las variables circunstancias a que da lugar el juego de los opuestos. Representaciones poéticas y filosóficas de la imaginación surgidas de profundidades magmáticas originando nuevos modos de captar lo conocido y de dar una formulación a lo desconocido. Autorrealización individual, por último, en la creación de consciencia de sí y del mundo.

La psicología, genuina ciencia del espíritu subjetivo, encuentra en los procesos creativos su objeto privilegiado. También el más elusivo y delicado, como la propia psique con la que se identifican. De ahí la necesidad de indagar en las representaciones de la imaginación

1. Al tratarse de una obra de psicología se ha considerado legítimo diferenciar entre consciencia —acto de apercepción y estado psíquico— y conciencia —instancia moral—, manteniendo la distinción terminológica presente en el idioma alemán, que se sirve de los términos *Bewusstsein* y *Gewissen*, respectivamente, traducidos generalmente a nuestro idioma como «conciencia» y «conciencia moral». Recuérdese que no es correcto utilizar «consciencia» para referirse al ámbito moral, y que *conscientia* es la palabra latina para «conocimiento». Esta diferenciación afecta necesariamente a las palabras derivadas o compuestas.

que objetivan la subjetividad psíquica. No otra cosa será en su núcleo la totalidad de la investigación junguiana.

Carl Gustav Jung en la época de entreguerras

Los artículos que componen este volumen fueron publicados entre 1922 y 1941, aproximadamente los años que median entre las dos guerras mundiales que asolaron Europa. La frenética actividad cultural de la época, que puede rastrearse en todos los campos del saber, era el resultado lógico de las grandes rupturas que de la matemática a las artes plásticas habían inaugurado el siglo. Tras la Primera Guerra Mundial, con sus diez millones de muertos y cinco de refugiados, se daría una nueva vuelta de tuerca cultural. Al cubismo, expresionismo, futurismo, abstracción, atonalidad musical y funcionalismo arquitectónico se sumaron, tras la guerra, el escepticismo dadaísta y su superación surrealista, el constructivismo soviético y la fragmentación del texto, como muestra paradigmáticamente James Joyce en su *Ulises*.

Paralelamente, las ciencias naturales perdían la certeza matemática; ante la nueva mirada de la física, relativista y cuántica, la materia se disolvía en relaciones formales; la vida se transformaba en un conjunto de equilibrios complejos descritos químicamente y explicados desde la genética recién redescubierta; el dinamismo teñía las visiones del cosmos y la tierra en contra del estatismo mecanicista anterior.

Por su parte, las ciencias sociales, con la sociología a la cabeza y gracias al salto experimentado en la lingüística y la arqueología, sufrieron un cambio radical. El estudio sistemático de la especie humana, desde sus orígenes biológicos a la diversificación cultural, ofrecía una nueva imagen del hombre y de sus culturas interpenetradas históricamente. No fue ajeno Carl Gustav Jung a este proceso de investigación de las bases psíquicas comunes de la especie.

Después de la publicación de *Tipos psicológicos* (1921) Jung ve crecer su clientela y aumentar sus compromisos de formación. Se consolida el Club Psicológico de Zúrich y, meses después de la muerte de su madre en 1923, inicia la construcción de Bollingen, su *temenos* creativo (que concluirá en 1956, meses después de la muerte de su esposa). Con cuarenta y siete años, es buen momento para el enraizamiento.

Enraizamiento en la tierra europea, cada vez más convulsa desde la Primera Guerra Mundial y los injustos tratados de Versalles que le pusieron fin en 1919. Jung no puede dejar de percibir el mo-

vimiento subterráneo de la destrucción que espera su hora. La Gran Guerra fue una «guerra de material» con objetivos ilimitados que se saldó con la caída de los Imperios europeos de los dos siglos anteriores, Austria-Hungría y Rusia, y de Turquía, el «pariente pobre de Europa», como era conocida entonces. Centroeuropa se transformó en una miríada de Estados étnico-lingüísticos celosos de sus diferencias, utilizados como cerco al bolchevismo triunfante en 1917 y a su pretensión de asestar el último golpe al capitalismo en crisis.

Esta crisis económica fue uniendo entre sí todas las áreas geográficas a partir del hundimiento del mercado de materias primas, con el correspondiente aumento del desempleo en las metrópolis y la progresiva monetarización y politización de la economía: capitales financieros producidos especulativamente en Estados Unidos se usaron para que Alemania pagara unas deudas de guerra pensadas para no ser satisfechas jamás.

De esta presión social Jung necesita tener una visión externa, que se procura gracias a los viajes realizados en esa década. En 1920, una vez abiertas las fronteras, visita Túnez, captando, inmerso en un idioma del que su padre era especialista y que él desconocerá siempre, el valor del *eros* árabe frente al *logos* cristiano. Jung está en Nueva York cuando comienza el año 1925. En unos días parte para Nuevo México y Nueva Orleans, lugares donde cree poder captar la sombra de la psique norteamericana —indios y negros—. En noviembre se dirige a Kenia, permaneciendo hasta abril de 1926 en el África nilótica. De su encuentro con sucesores de los nativos americanos extraerá la importante conclusión de la locura del hombre cristiano cegado por la razón cerebral, con su estela de destrucción y rapiña una vez que transforma la cruz en espada. De su periplo africano él mismo nos cuenta cómo sintió, inmerso en la atemporalidad, el significado de la especie humana como creadora de consciencia y de objetividad.

Estos viajes, en los que busca desidentificarse de su persona profesional, le sirven también para verificar sus hipótesis de una psique colectiva subyacente a la individual y para captar más agudamente la relación entre sombra personal y colectiva. A ello dedica las obras más elaboradas de esos años[2], centrándose en la diferenciación de tres estados en la psique individual (consciencia, inconsciente personal e inconsciente colectivo), cuya dinámica se concibe como movilización y constelación de complejos y arquetipos a lo largo del biográfico proceso de individuación en el seno de una comunidad histórica.

2. Cf. principalmente *Sobre psicología de lo inconsciente* (OC 7,1) y *Las relaciones entre el yo y lo inconsciente* (OC 7,2).

Por lo tanto, este proceso individual se recorta sobre el fondo de la consciencia colectiva, expresada en las obras de creación artística, filosófica o científica. Aquí la noción clave es la de símbolo, entendido como mejor expresión posible de algo todavía desconocido; esos símbolos que, como psicoterapeuta y psicólogo, Jung encuentra cotidianamente en sueños y visiones, en síntomas y acontecimientos. A este particular dedicará fundamentalmente sus seminarios del Club Psicológico de Zúrich, iniciados ese año de 1925 y concluidos en 1940[3].

El Club Psicológico se funda en 1916 como un lugar de encuentro para los analistas que abandonaron la vía de Freud y siguieron la senda junguiana. Financiado en sus comienzos por Edith Rockefeller, analizanda de Jung y analista posteriormente hasta su muerte en 1932, sus objetivos eran, de un lado, el cultivo y la promoción de la psicología analítica como tal psicología, con sus aplicaciones médica, pedagógica y antropológica, y, de otro, el soporte mutuo de los miembros que quisieran capacitarse como psicólogos analíticos. El Club fue ampliando sus actividades más allá de las estrictamente formativas y jugó un importante papel compensador de la específica vía individual del análisis clínico, cuidando los aspectos relacionales y sociales naturales de todos quienes estaban comprometidos durante esos años pioneros en el desarrollo de la psicología analítica. Los trabajos llevados a cabo en su seno eran publicados en los «Tratados psicológicos», colección editorial iniciada en 1914 que hasta 1928 no tendría continuidad, en donde Jung daría a la luz pública la mayor parte de sus obras desde entonces[4].

En el Club Psicológico, con periodicidad quincenal mientras fue posible, tenían lugar conferencias y seminarios sobre otros temas de interés aparte de los trabajos de Jung y sus alumnos. Richard Wilhelm, a quien Jung conoció en 1922, con ocasión de unos encuentros en la Escuela de Sabiduría que el conde H. von Keyserling[5]

3. Los seminarios de Jung son los siguientes: 1923 (Cornualles), «Relaciones humanas y proceso de individuación»; 1925 (Zúrich), «Psicología analítica»; 1925 (Swanage), «Sueños y simbolismo»; 1928-1930 (Zúrich), «Análisis de sueños»; 1930-1931 (Zúrich), «Sobre la psicología de la individuación»; 1930-1934 (Zúrich), «Interpretación de visiones»; 1932 (Zúrich), «El yoga kundalini»; 1933-1941 (Zúrich, en la Escuela Técnica Federal), «Psicología moderna»; 1933 (Berlín), «Sobre los sueños»; 1934-1939 (Zúrich), «Análisis psicológico del *Zaratustra* de Nietzsche»; 1935 (Londres), «Psicología analítica»; 1936-1937 (Nueva York), «Símbolos oníricos del proceso de individuación»; 1936-1937 (Zúrich), «Sueños infantiles y literatura antigua sobre la interpretación de sueños»; 1937 (Berlín), sin título; 1938-1939 (Zúrich), «Interpretación psicológica de los sueños infantiles y literatura antigua sobre los sueños»; 1939-1940 (Zúrich), «Interpretación psicológica de los sueños infantiles».

4. Cf. OC 18,134.

5. Cf. las reseñas de Jung a dos libros de Keyserling en OC 10,20 y 21.

había fundado en Darmstadt, presentó allí, un año antes de la publicación, su traducción del *I Ching*, libro oracular que Jung conocía con soltura desde 1900.

La relación de Jung con Wilhelm resultó fundamental para la orientación de su propia obra. En 1928 el sinólogo le envía un texto alquímico chino, *El secreto de la Flor de Oro*[6], con la petición de un comentario psicológico. En las imágenes y pensamientos del siglo VIII chino Jung reconocía las producciones inconscientes de los europeos del XX que eran sus pacientes. Pudo comprender mejor el sentido de los símbolos, imágenes enigmáticas que daban fe de un proceso que tendía hacia la unificación de contrarios, a la manera del proceso de individuación por él descrito. La posibilidad de entender los símbolos del sí-mismo determinó su obra futura, centrada en la noción de arquetipo e ilustrada con las imágenes de la alquimia, que estudiará de modo sistemático a partir de 1934.

La caída de Wall Street el 29 de octubre de 1929 inauguró una década de tensión creciente. La quiebra en Estados Unidos arrastró consigo la economía mundial que lideraba y sus efectos no se hicieron esperar. El descontento social ante la crisis intensificó la tendencia autoritaria que daría lugar a los fascismos y al estalinismo, tiñendo toda la política del momento. Alemania, descapitalizada de golpe, se hundió en el caos. Su fragmentación anómica evolucionó hacia una psicosis colectiva, estallando al final de la década en una conflagración internacional que cosecharía cincuenta y cuatro millones de muertos y once de refugiados vagando por una Europa destruida, un Japón aniquilado y una tierra moralmente devastada ante la realidad de la bomba de Hiroshima.

El mismo año que Hitler sube al poder, 1933, se instituyen los «Encuentros Eranos», donde sabios de todas las disciplinas se reunían anualmente en sesiones de trabajo monográficas. Jung, que tanta importancia tuvo en la realización de esa idea, gozó en ese ambiente privilegiado de la oportunidad de presentar sus eruditos estudios y atender cuidadosamente las sugerencias de diversos especialistas en los ámbitos espirituales que encontraba en su investigación de los arquetipos y sus destinos.

En aquellos momentos, los «Encuentros Eranos», en la neutral Suiza, tuvieron una importancia fundamental. En primer lugar por sus componentes y temas, pero también por el espíritu de concordia y racionalidad en un momento histórico de desencuentro e irracionalidad. La búsqueda de la articulación de los contrarios en los di-

6. En OC 13,1.

versos mundos conceptuales, históricos y culturales corría paralela a la necesidad social de resolver las contradicciones en las cuales estaban inmersos individuos, grupos, comunidades y naciones en tales momentos. Para Jung y sus seguidores los Encuentros suponían una ampliación de las actividades del Club, algo palpable en las obras de los primeros psicólogos analíticos (E. Neumann, G. Adler, M. L. von Franz o C. A. Meier).

1933 fue también para Jung el inicio de un calvario, al hacerse cargo, como vicepresidente honorario que era, de la presidencia de la alemana Sociedad Médica General de Psicoterapia tras la dimisión de Ernst Kretschmer. La transformación de la Sociedad en una asociación internacional, dado que Jung vivía en Suiza, permitió ofrecer un soporte a quienes, residentes en Alemania, eran perseguidos por las autoridades, generalmente, pero no sólo, por ser judíos. Las delicadas negociaciones en esta difícil situación política dieron lugar a todo tipo de malentendidos, distorsionando gravemente la imagen de Jung, que será tachado de antisemita desde aquellas fechas. Sin embargo, basta recordar que en 1936 Jung publica «Wotan», su análisis del fenómeno alemán[7], e incluso se da el caso del rechazo de Freud en 1938 a una ayuda para salir de Viena que, indirectamente y sin muchas esperanzas, promocionó Jung. Freud no quería sentirse deudor de sus enemigos, comentó, aunque su casa en Londres la consiguiera gracias a las gestiones del analista junguiano E. A. Bennet.

Las responsabilidades que con cincuenta y ocho años tiene que asumir Jung en aquellos momentos le son compensadas de algún modo por las instituciones universitarias. En 1935 es contratado como profesor titular de la Escuela Politécnica Federal de Zúrich, una serie de universidades le nombra doctor *honoris causa* (Harvard, 1936; Calcuta, Benarés, Allahahad, Oxford, 1938) y la Real Academia de Medicina de Londres le acepta como miembro honorario. Con frecuencia se publican entrevistas suyas en la prensa internacional[8], donde expone con toda claridad el estado colectivo que da origen a los dictadores, sobre quienes en ese momento hay ya toda una literatura psicoanalítica que Jung considera demasiado personalista y familiarista.

Su viaje a la India, entre diciembre de 1937 y febrero de 1938, supone un respiro y es también el momento en el que percibe con toda claridad cuál debe ser la investigación cardinal: la elucidación psicológica de los símbolos de la alquimia cristiana, compensación al

7. En OC 10,10.

8. Cf. *Encuentros con Jung*, trad. de R. Escohotado, Trotta, Madrid, próxima publicación, caps. 8-20.

repudio de la materia específico del cristianismo[9]. Si fue a la India fundamentalmente interesado en la elucidación de la naturaleza psicológica del mal, volvió de allí con el claro objetivo de captar los procesos de articulación de contrarios en una cultura, como la cristiana, que los crea y mantiene sin cesar precisamente por concebir el mal como *privatio boni*.

Los referentes religiosos, que permiten investigar el orden simbólico de las culturas, cobran cada vez más importancia en la obra de Jung. En 1937 dicta en Estados Unidos sus Conferencias Terry, que luego serían publicadas con el título *Psicología y religión*[10]. A lo largo de estas conferencias, además de ofrecer abundantes referencias a la situación de quiebra de la razón occidental, recuerda la diferencia existente entre religión y confesión y estudia el símbolo cuaternario del sí-mismo. Dos años después, en Londres, en el seno de la Cofradía de Psicología Pastoral, conduce un seminario sobre el futuro de la religión en un mundo individualista y racionalista, analizándose la riqueza de la dogmática católica[11]. Ese mismo año de 1939, finalizado el seminario sobre Nietzsche en el Club Psicológico[12], inicia otro sobre los ignacianos ejercicios espirituales, dentro de sus cursos en la Escuela Politécnica General de Zúrich[13]. Sus intervenciones en Eranos de los años 1940 y 1941 se refieren respectivamente a la Trinidad y al sacrificio de la misa, en sus paralelismos dogmáticos y gnóstico-alquímicos[14].

A grandes rasgos, tal es el contexto en el que nacen los escritos agrupados en este volumen. Casi veinte años en la vida de Jung, entre los cuarenta y siete y los sesenta y seis, el periodo creativo que media aproximadamente entre *Tipos psicológicos* y *Psicología y alquimia* (1944). Periodo de consolidación de la psicología analítica como estudio del símbolo en el proceso de individuación personal y en el despliegue de las culturas en pos de la creación de consciencia y la construcción de sentido, tanto personal como colectivo. Es de-

9. En el seminario de 1923 llevado a cabo en Cornualles se ocupa Jung de este menester, señalando que el cristianismo y la Iglesia que lo representa han reprimido, contra el paganismo que quieren superar, la naturaleza y, con ella, la animalidad, el sexo y la imaginación creadora, creando la sombra occidental, cristiana, que se manifiesta en los trastornos mentales de los europeos. Repárese que la imaginación creadora es el aspecto que Jung añade al psicoanálisis clásico.

10. OC 11,1.

11. «La vida simbólica» (OC 18,3).

12. *Nietzsche's Zaratustra*, ed. de J. L. Jarret, Princeton University Press, New Jersey, 1988.

13. En *Modern Psychology*, Zürich, ^{2}1959.

14. «Ensayo de interpretación psicológica del dogma de la Trinidad» (OC 11,2) y «El símbolo de la transformación en la misa» (OC 11,3).

cir, las hegelianas fases subjetiva y objetiva del espíritu, que se hace absoluto en términos religiosos.

Sobre arte y ciencia

Dentro de la producción junguiana los textos reunidos en este volumen son excepcionales desde varios puntos de vista. Se trata de escritos circunstanciales en los que el autor responde a una demanda conmemorativa, de carácter periodístico en algunos casos, que determina su estilo y extensión. Tienen además un tono personal, sin pretender el sistematismo objetivo que se percibe en sus elaboraciones teóricas. Sin embargo, en algunos de ellos se encuentran sus tesis fundamentales sobre la actividad artística como autorrevelación de lo inconsciente y, en los restantes, rinde tributo a los grandes maestros que fueron para el psiquiatra Jung el médico Paracelso, el psicoanalista S. Freud y el sinólogo R. Wilhelm. Gracias a ellos comprendió que la luz de la naturaleza paracelsiana se presenta al hombre en símbolos universales que habitan nuestro inconsciente y se manifiestan por doquier, gracias a los cuales dotamos de objetividad al cosmos.

En 1922, fecha del artículo más temprano de esta selección, titulado «Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética», Jung acaba de publicar *Tipos psicológicos*[15], posiblemente su obra más popular. En esa voluminosa investigación sobre las diferencias psicológicas humanas hay varios capítulos específicamente dedicados a la cuestión estética. Jung parte de ese material y sus conclusiones para escribir esta conferencia, pronunciada en la Sociedad de Lengua y Literatura Alemanas de Zúrich, ciudad y año en que casualmente se firmaba el acta de defunción del movimiento Dadá para dar paso al surrealismo en París, donde se publicaría, ese mismo año, *Ulises*, de James Joyce.

En su disertación, además de distanciarse del contemporáneo psicoanálisis del arte, iniciado por Freud y O. Rank y del que critica su reduccionismo de base médica, Jung considera que la investigación psicológica del hecho artístico sólo puede referirse al «proceso psíquico de la actividad artística» y no al arte en sí. Delimita, pues, objetos y modos sin pretender subsumir la estética en la psicología. Establecida esta distinción, concibe la obra de arte como una realidad «suprapersonal» que puede ser conceptualizada en términos de

15. OC 6,1.

autonomía psíquica y, por lo tanto, de movilización y constelación de complejos elaborados a través del proceso creativo.

Jung se sirve del instrumento conceptual que más domina en la época, el de complejo, y se centra en la relación del yo consciente del creador con su obra. Si en dicha relación domina el yo, «el poeta se identifica enteramente con el proceso creador» (§ 109). Es el modo de creación que Schiller denomina «sentimental» y que Jung caracteriza como introvertido, esto es, afirmación del sujeto frente al objeto. En caso contrario, cuando en dicha relación domina el proceso creador, el artista se siente «como una segunda persona que se viera abocada a girar en la órbita de una voluntad ajena a ella» (§ 110). Schiller habla entonces de un modo de creación «ingenuo», extravertido según Jung, en el cual la obra se impone a su creador.

Este segundo tipo de creación suele estar plagado de símbolos que solicitan ser interpretados, en consonancia con su mayor cercanía a lo inconsciente. Precisamente por ello la hermeneusis, labor primordial de la ciencia literaria, se transforma en un medio de autoconsciencia para el espíritu de la época. Jung considera que «el anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época» (§ 130). El artista es, pues, la vía para que la colectividad históricamente delimitada se haga cargo de su inconsciente, de lo que reprime y anhela, ampliando así su consciencia, al modo del análisis personal.

Tal es el motivo sobre el que se extenderá ocho años más tarde en «Psicología y poesía», texto publicado en la tensa Alemania de 1930 como parte del libro colectivo *Filosofía de la ciencia literaria*[16]. En su contribución, Jung abandona la terminología tipológica y redefine esos modos de creación como «psicológico» y «visionario», señalando que pueden coexistir en el mismo artista. Rechaza la patologización del segundo modo, propio de profetas y poetas, y considera que sólo un arte meramente personal debe ser tratado como neurosis. La obra de arte no es asunto exclusivo del artista, sino también y fundamentalmente signo del espíritu de los tiempos. Es decir, la obra de arte tiene un carácter colectivo en sí misma, es un mensaje simbólico que brota de lo inconsciente colectivo y que el creador, desde una psicología femenina, da a luz. El objeto de la investigación junguiana es la actividad de ese creador que consigue «la expresión de lo innombrado en la disposición de la época y que conjura, de hecho o imagen, lo que la necesidad incomprendida de todos espe-

16. Trad. de C. Silva, FCE, México, 1984.

raba, ya sea bueno o malo, para la curación o la destrucción de una época» (§ 153).

Quiere decirse que en el arte que conmueve a una época aparecen aquellos arquetipos que compensan su necesaria unilateralidad consciente, en forma de imágenes de resonancias mitológicas que proporcionan las metáforas necesarias para la adaptación de la consciencia colectiva a su grado de desarrollo espiritual. De este modo, el artista colma las necesidades anímicas colectivas, aumentando su consciencia.

Tal es la tesis de Jung al analizar el *Ulises* de Joyce y lanzar una ojeada fugaz sobre la obra de Picasso, exponentes cardinales de los nihilistas arios de entreguerras y de las tareas de la humanidad en el siglo XX. En ambos percibe esa «melancolía de la objetividad abstracta» (§174), esa tendencia a lo destructivo, atrofia del sentimiento que habla de una época desalmada y solipsista. En Joyce capta Jung el «desasimiento de la consciencia» hasta llegar a la desaparición del yo del creador. En Picasso atisba intuitivamente el camino de salida después de esa bajada al inframundo que supone la muerte del yo: «El viaje por la historia del alma de la humanidad tiene como fin restaurar al hombre como un todo» (§ 213), entendiendo la conocida figura picassiana del Arlequín como el psicopompo que guía ese viaje.

No deja de reparar Jung en la semejanza existente entre las producciones espontáneas de pacientes graves y la fragmentación presente en las obras de Picasso y Joyce. Pero así como ambos artistas dan plena y voluntariamente forma consciente a esa disolución sentida desde los aspectos colectivos de su inconsciente, los pacientes son arrastrados por ella. Se trata de un claro ejemplo de los grandes trabajos que debe enfrentar el prometeico artista, arriesgándose a cada paso en el filo del abismo. Se trata de hacer comprender a sus contemporáneos, en este caso concreto durante los años veinte y treinta europeos, la banalidad, la dispersión, la fragmentación que caracterizaba su mundo, abocado a un viaje por la destrucción y la muerte, como no tardaría en suceder ocho años después de que Jung escribiera sobre ello en 1932.

Jung y Joyce estuvieron relacionados por varios hilos que van más allá de este largo comentario de *Ulises*. En febrero de 1918 Joyce, que vivía en Zúrich desde 1915, recibe una importante suma de dinero anónima. La mano que había tras ese apoyo era la de Edith Rockefeller, muy interesada en que Joyce se analizase con Jung. Joyce, que siempre fue sarcástico con el psicoanálisis, y con Jung especialmente, se negó rotundamente. Cuando se publicó en 1932 el comentario de Jung al *Ulises*, criticó la ausencia de sentido del humor que

transparentaba, llegando al insulto. Sin embargo, dos años más tarde le visitaría debido al trastorno mental de su hija Lucia, diagnosticada de hebefrenia y que había pasado por la mano de diecinueve médicos en esos dos años. Jung consiguió mantener la relación con ella aproximadamente un año, en el que Lucia mejoró sin alcanzar el resultado apetecido, ya que ella dejó de verle por «demasiado materialista». Jung consideraba que Lucia era el *anima inspiratrix* de su padre, el cual buceaba libremente hacia el lecho del río mientras ella era atraída por éste hasta ser engullida; ese lecho donde se acumula la historia de la humanidad en cada cual, lo inconsciente colectivo, al que debe enfrentarse el yo hueco del hombre europeo descrito en *Ulises*, un hombre anclado en el medievo: «Estoy también profundamente convencido de que no sólo estamos atrapados en la Edad Media, sino también en el sentimentalismo, y que por ello resulta concebible que se alce un profeta de la compensadora insensibilidad de nuestra cultura» (§ 184).

Si el arte saca a la luz aquello que habita en las sombras, las ciencias, entendidas como saber sistemático, desarrollan su complementario trabajo de captar la sombra en la luz, las deficiencias de la consciencia de la época. En este sentido, Jung ve en Freud un paralelo de Joyce, destructor como él de las mentiras y falsedades de su tiempo y sus ídolos podridos. Tal es para Jung la misión cultural de Freud, que hace grande su unilateralidad, su reduccionismo, como en todo profeta. Con Freud se abre la vía a lo inconsciente de un modo anteriormente imposible. En los artículos sobre Freud presentes en este volumen[17], Jung ofrece una panorámica de la obra de Freud como sistema cerrado y la contextúa históricamente. La necrología que escribe a los tres meses de su muerte es un documento de gran importancia, máxime teniendo en cuenta la situación política del momento. Sin ahorrar las críticas fundamentales que hace a la obra freudiana, destaca su valentía en varios órdenes, situándole en la

17. Son abundantes las referencias a Freud a lo largo de toda la obra junguiana, tanto para ensalzarle como para criticarle. El volumen 4 de esta *Obra completa* está dedicado enteramente a los escritos psicoanalíticos de Jung y a la crítica que explica su separación de Freud. En sus memorias, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, dedica el capítulo 5 a Freud. En él puede leerse: «Mirando hacia atrás puedo decir que he sido el único en seguir ocupándome debidamente de los dos problemas que más le interesaron a Freud: el de los “restos arcaicos” y el de la sexualidad. Es un error muy frecuente pretender que no he sabido ver el valor de la sexualidad. Por el contrario, desempeña un importante papel en mi psicología, concretamente como expresión esencial —aunque no única— de la integridad psíquica. Fue también mi objetivo principal investigar y explicar su significado personal y su aspecto espiritual más allá de la función biológica y su sentido numinoso: es decir, expresar lo que fascinó a Freud, pero que no pudo comprender» (trad. de M. R. Borrás, Seix Barral, Barcelona, 1964, p. 175).

misma estela de Nietzsche. Ello no obsta para cuestionar su intento de reducir el espíritu a mera «fórmula psicológica», resultado de la perspectiva eminentemente médica de Freud. Aunque gracias a esa actitud unilateral, el hombre contemporáneo, sujeto a la sospecha de sí, no podía sino asumir que él era la causa de sus padecimientos. El reto de enfrentar la propia sombra se hacía ineludible.

¿Qué había tras esa sombra que es lo inconsciente freudiano? Jung descubre las potencialidades encubiertas en la oscuridad de la psique y no duda de su poder. No un poder exclusivamente destructivo, como critica al psicoanálisis de Freud, sino también una lógica natural que trae de nuevo a la consciencia colectiva la relación del hombre con el cosmos. Una relación indiscutible para la consciencia europea hasta el Renacimiento y desde entonces escamoteada, negada. Es el viejo hermetismo, que Jung estudiará cada vez con más ahínco desde su descubrimiento de los gnósticos en la segunda década del siglo, y que le llevará a trenzar su obra con la alquimia desde la cuarta. La figura de Paracelso le servirá para ilustrar este particular.

En 1929 pronuncia en el Club Literario de Zúrich una primera conferencia sobre Paracelso, titulada simplemente con el nombre del polémico médico renacentista. Los aspectos personales resaltados —la influencia del padre, los viajes, las tensiones con sus colegas, la reflexión tras la segunda parte de la vida— podrían referirse a varias de las propias pruebas que Jung debió enfrentar en su biografía. Y la significación de Paracelso en una época de cambios, miedos e ilusiones como un puente entre la rigidez de la Escolástica medieval y el materialismo moderno, también le cuadraría al mismo Jung, en su carácter de mediador entre ese materialismo llevado a su culmen y las ciencias correspondientes a la «era del alma» situada en el futuro.

En la lectura cultural que realiza el autor sobre la época de Paracelso, nacido al año siguiente del descubrimiento de América, se fija en la desaparición de la seguridad metafísica del hombre gótico y en la nueva concepción de la naturaleza, animada con una luz que guía su conocimiento. El médico Paracelso, itinerante buscador de saberes que permitieran tratar a sus enfermos, fue levantando acta de los niveles que interactúan en la salud y la enfermedad, hasta constituir una filosofía de la naturaleza que concibe la materia animada con las fuerzas que los alquimistas intentaban aprehender en su laboratorio. No en vano el espíritu tardomedieval en que vivió se regía aún por la astrología, primer gran sistema organizador de la multiplicidad, y la alquimia, descripción del comportamiento de la materia como un juego de atracción y repulsión entre los elementos.

Jung volverá sobre Paracelso al final de este periodo, en 1941. Le dedica entonces dos artículos, que se publicarán juntos un año después[18]. Para él, Paracelso es no sólo uno de los creadores de la medicina etiológica moderna, que retiene del médico renacentista la importancia del laboratorio y el fármaco mineral, el diagnóstico basado en pruebas empíricas y la individualización y especificidad de las pautas terapéuticas, sino un precursor de la psicología actual y la medicina psicosomática que le va aparejada. Paracelso entiende arquetípicamente la materia como sustancialmente animada y busca comunicarse con ese alma que es una con la suya propia en el Alma del Mundo. Como recuerda el mismo Jung en su escrito autobiográfico, «mi estudio sobre Paracelso fue lo que finalmente me llevó a imaginar la esencia de la alquimia, y concretamente en su relación con la religión y la psicología; o se podría decir también: la alquimia en su aspecto de filosofía religiosa»[19].

Cuatrocientos años después de Paracelso, Jung establecerá, gracias a Wilhelm y el *I Ching*, de un lado, y a Wolfgang Pauli y la física cuántica, de otro, su hipótesis de una ley acausal en la naturaleza, la «sincronicidad», que va en el mismo sentido que las «signaturas» de Paracelso[20]. A Wilhelm le debe lo fundamental, la comprensión de la lógica del instante. A Pauli, la verificación de un inconsciente colectivo expresado en las hipótesis científicas[21]. Gracias a la idea de sincronicidad puede explicarse una serie de fenómenos que obligan a intuir un pensamiento cósmico (como por la época plantea el físico A. Eddington), un significado objetivo presente en la naturaleza, auto-creación perpetua.

Para Jung, la creatividad es la expresión natural de la psique, cuya imaginación, más allá de las fantasías personales de carácter defensivo, va dando existencia al propio hombre como un ser consciente y libre capaz de ejercer la voluntad y la responsabilidad desde su conciencia. De ahí que Jung promocionara las actividades creativas en su trabajo profesional. Partía de su propia «confrontación con lo inconsciente», que vivió durante algunos años tras su ruptura con Freud. Las imágenes que brotaban entonces espontáneamente de su interior movilizado representaban el estado psíquico en el que

18. El primero de estos artículos, «Paracelso como médico» puede verse en este volumen, el otro se encuentra, con el título «Paracelso como fenómeno espiritual», en OC 13,4.

19. *Recuerdos, sueños, pensamientos*, cit., p. 217.

20. «Sincronicidad como principio de conexiones acausales» (OC 8,19) y «Sobre sincronicidad» (OC 8,20).

21. Cf. C. A. Meier (ed.), *Wolfgang Pauli y Carl G. Jung. Un intercambio epistolar (1932-1958)*, trad. de R. A. Ulloa, Alianza, Madrid, 1996.

se encontraba y de algún modo le marcaron el camino para salir de esa desesperación.

Esa práctica dio lugar a su método de «imaginación activa», un intento de expresar conscientemente la fantasía e imagen inconscientes mediante alguna actividad artística (escritura, pintura, modelado, danza, música...), analizando posteriormente su configuración y emocionalidad. A partir de la idea de una unitaria «función transcendente», articulación de consciencia e inconsciente, el método recibió su acuñación actual en 1935, durante las Conferencias Tavistock[22], sustituyendo a denominaciones anteriores («método pictórico», «fantasía activa» o «fantasear activo»). La práctica con ese método está en la base de las apreciaciones junguianas sobre el arte moderno y el estado psíquico, individual y colectivo, expresado a su través[23].

La perspectiva de Jung, que va en el mismo sentido de la investigación inaugurada por Aby Warburg dentro del campo de la estética, ha influido también en la ciencia literaria. Desde su primerísima intervención sobre el sentido de la obra artística, realizada en 1912 en las páginas de *Transformaciones y símbolos de la libido*[24], interesó a autores como J. London o D. H. Lawrence y, desde los veinte, a E. O'Neill. El crítico literario Northrop Frye se ha servido explícitamente de la perspectiva junguiana. Caso especial es el de sir Herbert Read, atento desde los años veinte a la obra de Jung y editor de sus *Collected Works* hasta que le sobrevino la muerte. En la actualidad, la «mitocrítica» de G. Durand se declara junguiana.

En suma, Carl Gustav Jung, indagando sobre el espíritu subjetivo, que el psicoanálisis hubiera querido expulsar de la psique como mera «fórmula psicológica», aplica su perspectiva a las expresiones del espíritu objetivo que marcan la consciencia epocal y apunta, en la misma dirección hegeliana, a un saber propio del espíritu absoluto, formulado de modo religioso. Jung considerará ese saber absoluto como propio de lo inconsciente colectivo presente en cada cual y cuya acción compensa dialécticamente la necesaria unilateralidad de la consciencia de individuos, grupos y culturas en su despliegue histórico.

22. «Sobre los fundamentos de la psicología analítica», en OC 18,1.

23. Cf. Apartado XIV de OC 18 para otros escritos de Jung sobre el hecho artístico.

24. El libro que marca sus diferencias con Freud. Fue reelaborado en 1952, con el nuevo título *Símbolos de transformación* (OC 5).

SOBRE EL FENÓMENO DEL ESPÍRITU EN EL ARTE Y EN LA CIENCIA

1

PARACELSO*

1 El extraño hombre Philippus Aureolus Bombast von Hohenheim, llamado Teofrasto Paracelso[1], nació aquí el 10 de noviembre del año 1493. Su espíritu medieval y, sin embargo, tan libre, no nos tomará a mal que, en respetuoso recuerdo de los usos de su época, lancemos primeramente una breve mirada al sol que apadrinó su nacimiento. Su sol se encontraba en el signo de Escorpio, según la tradición antigua signo favorable a los médicos y a los maestros de los venenos y de la curación. El señor de Escorpio es el altivo y belicoso Marte, que infunde ánimo guerrero a los fuertes y un carácter atrabiliario y pendenciero a los débiles. La posterior vida de Paracelso desde luego no contradijo esta predisposición natalicia.

2 Al pasar ahora del cielo a la tierra de su nacimiento, vemos la casa paterna recogida en un profundo valle solitario y sombrío, rodeado de lúgubres y altas montañas que circundan los cenagosos valles y colinas de la melancólica ermita. A cierta distancia se intuyen las cimas mayores de los Alpes; el poder de la tierra prima a ojos vista sobre el arbitrio de los hombres y, amenazadoramente vivo, los mantiene en su abrazo forzándoles a acatar su voluntad. Aquí, donde la naturaleza es más grande que el hombre, nadie escapa a ella; la frialdad del agua, la rigidez de la roca, la aspereza y lo nudoso de las cepedas y lo escarpado de las quebradas insuflan algo en el alma

* Discurso leído en junio de 1929 en la casa natal de Paracelso, en la Teufelsbrücke, Einsiedeln, a instancias del Club Literario de Zürich. Publicado en *Der Lesezirkel* XVI (Zürich, 10 de septiembre, 1929). Más tarde, en C. G. Jung, *Realidad del alma* (cf. Bibliografía); también se incluyó en el Cuaderno 25 de la colección «Der Bogen», Tschudy Verlag, St. Gallen, 1952.

1. Remito a la excepcional edición de los escritos de Paracelso del Dr. Bernhard Aschner (cf. Bibliografía).

del que allí nace que actúa de un modo indeleblemente vivo y confiere al suizo tozudez, constancia, parsimonia y orgullo natural, que se han interpretado en muchos sentidos, favorables o desfavorables, como independencia o como tozudez («Le Suisse est caractérisé par un noble esprit de liberté, mais aussi par une certaine froideur peu agréable» [El suizo se caracteriza por un noble espíritu de libertad, pero también por cierta frialdad poco agradable], como escribió una vez un francés.)

3 El Padre Sol y la Madre Tierra parecen haber sido los verdaderos padres del carácter de Paracelso más que sus progenitores naturales. Paracelso no era suizo, al menos no por parte de padre, sino suabo, hijo de Wilhelm Bombast, vástago ilegítimo de Georg Bombast von Hohenheim, gran maestre de la orden de San Juan. Pero, nacido en la órbita de los Alpes, en el regazo de una tierra imponente que sin reparar en su sangre se lo apropió, de acuerdo con la ley de la «x de la disposición local». Paracelso ya vino al mundo con el carácter de un suizo.

4 Su madre procedía de Einsiedeln, y sus influencias son desconocidas. Su padre, en cambio, era una naturaleza problemática. Había llegado a la región en calidad de médico, y se instaló en ese desfiladero apartado de todo, sólo transitado por peregrinos. ¿Qué le daba derecho a él, nacido ilegítimo, a llevar el noble nombre del padre? Se intuye aquí la tragedia anímica del hijo espurio: un triste, solitario desposeído, que en lo recóndito de aquel valle en el interior del bosque se abstiene, resentido, de regresar a su patria y que, sin embargo, acoge con inconfesado fervor las noticias que los peregrinos le refieren del mundo de allá fuera, al que no piensa regresar. La vida noble y el gran mundo estaban en su sangre y allí permanecieron enterrados. Nada tiene un efecto anímico mayor en el entorno humano, en particular para los niños, que la vida no vivida de los padres. De este padre podemos esperar que ejerciera el mayor efecto antagónico sobre el joven Paracelso.

5 Un amor inmenso, incluso único, le une al padre. Éste es la única persona a quien recuerda amorosamente. Un hijo tan fiel como él reparará la culpa del padre. Toda la renuncia del padre se transformará en el hijo en ambiciosa exigencia. El resentimiento y el inevitable sentimiento de inferioridad del padre convertirán al hijo en vengador de la iniquidad padecida por el padre. Alzará su espada contra toda autoridad y combatirá todo lo que aspire a ser *potestas patris* [la patria potestad] como contrincante de su propio padre. Lo que el padre perdió, o a lo que renunció, éxito y gloria de su nombre, vida e independencia en el gran mundo, debe recuperarlo y, de acuerdo con una ley trágica, se enemistará con sus amigos como inevitable

consecuencia de su fatal vínculo con el único amigo, el padre, pues el destino reserva graves castigos a la endogamia espiritual.

6 Como ocurre tan a menudo, la naturaleza le dotó mal precisamente para el papel de vengador, pues en lugar de una heroica figura de levantisco, le dio una altura de unos 150 centímetros, un aspecto enfermizo, un labio superior excesivamente corto que no cubría completamente los dientes (un rasgo nada raro en personas nerviosas) y, al parecer, una pelvis cuya feminidad llamó la atención cuando en el siglo XIX se exhumaron sus restos en Salzburgo*. Incluso circuló la leyenda de que era un eunuco, de lo cual, según mis noticias, no hay constatación. Por cierto que el amor no debió de trenzar sus rosas en su existencia terrenal, y sus conocidas espinas le sobraban, pues su carácter era de por sí espinoso.

7 En cuanto tuvo edad para llevar armas, el hombrecito se calzó de inmediato una espada tanto más grande, de la que rara vez se separaba, por cuanto en su empuñadura esférica escondía sus píldoras de láudano, su verdadero arcano. Armado de esta guisa, emprendió, figura no totalmente exenta de comicidad, inauditos y novelescos viajes por todo el mundo, que lo llevaron a Alemania, Francia, Italia, los Países Bajos, Dinamarca, Suecia y Rusia. Cual fabuloso hacedor de milagros, casi como un segundo Apolonio de Tiana, también viajó según la leyenda por África y Asia, donde descubrió los mayores secretos. Jamás cursó estudios regulares, pues la sumisión a la autoridad era para él tabú. Era un *selfmade man* que adoptó la característica divisa *Alterius non sit, qui suus esse potest* [No sea de otro quien pueda ser su propio dueño], divisa muy propia de un suizo. Lo que le ocurriera en sus viajes será por siempre oscuro presentimiento, seguramente siempre algo parecido a lo que le sucedió en Basilea. En 1525, el Consejo de la ciudad solicitó sus servicios en calidad de médico célebre, en uno de esos históricos arranques de imparcialidad que se repitieron en varias ocasiones en el transcurso de los siglos, como prueba el requerimiento dirigido al joven Nietzsche. Pero, en este caso, la invitación tenía un trasfondo más delicado, ya que Europa padecía entonces una plaga de sífilis sin parangón, desencadenada tras la campaña militar de Nápoles. Paracelso ocupó el cargo de médico municipal, pero no lo ejerció con la dignidad que hubiesen deseado la Universidad y la ilustre ciudadanía. A la primera le escandalizó que impartiera clases en la lengua de los siervos y criadas, a saber, el alemán, y a la última que se mostrase en la calle con el jubón de operario y no con la indumentaria propia de su cargo.

* Paracelso murió el 24 de septiembre de 1541 en Salzburgo, donde fue enterrado «entro los pobres del asilo» en el cementerio de San Sebastián.

Era el hombre más odiado por sus colegas, que pusieron sus escritos de vuelta y media. Lo insultaron tachándolo de «loco cabeza de toro» y de «asno de Einsiedeln». Y él devolvía estas y otras lindezas con un lenguaje intencionadamente obsceno; un espectáculo nada edificante.

8 En Basilea el destino le deparó un hecho inevitable que dejó una profunda huella en su vida: perdió a su amigo y alumno predilecto, el humanista Johannes Oporinus, quien, en propiedad, le había traicionado proporcionando a sus enemigos las armas que más daño podían hacerle. El propio Oporino lamentó posteriormente su infidelidad, pero era demasiado tarde. El daño ya no podía repararse. Pero nada podía suavizar el comportamiento pendenciero, arrogante y desabrido de Paracelso; al contrario, esta traición lo enconó aún más. Pronto regresó a sus viajes, casi siempre pobre, a menudo en un estado próximo a la mendicidad.

9 A los treinta y ocho años se observa en sus escritos un cambio característico: junto a los asuntos médicos aparece lo filosófico. Aunque «filosófico» no es una definición totalmente acertada de su manifestación espiritual. Habría que llamarla más bien «gnóstica». Pues, tras rebasar el meridiano de su vida, surge esa extraña modificación anímica que seguramente podría calificarse como un giro de la orientación vital anímica. Sólo en unos pocos sale claramente a la superficie esta sutil modificación como giro. En la mayoría se produce bajo el umbral de la consciencia, como ocurre en general con las cuestiones esenciales de la vida. En los espíritus insignes el cambio se revela en forma de una modificación de su intelecto que tiende hacia una especie de espiritualidad especulativa o intuitiva, como sucede, por ejemplo, en Newton, Swedenborg* y Nietzsche, por citar tres grandes nombres. En Paracelso, la distancia entre una postura y otra no es excesiva, aun siendo notable.

10 Con esto llegamos, tras toda la superficialidad e insuficiencia de los datos relativos a su vida personal, al hombre espiritual Paracelso, y entramos en un mundo de ideas que ha de parecerle extremadamente oscuro y confuso al hombre de hoy, a no ser que posea unos conocimientos muy amplios de la disposición espiritual tardomedieval. Ante todo —a pesar de su estima por Lutero—, Paracelso murió como un buen católico, en sorprendente contradicción con su filosofía pagana. No es probable que el catolicismo fuese en su caso un mero estilo de vida. Era para él un hecho tan natural y decididamente incomprensible que ni siquiera fue objeto de su reflexión; de otro modo habría llegado a una peligrosa confrontación con la

* V. nota *, OC 1, § 63.

Iglesia y con su propio ánimo. Paracelso pertenecía aparentemente a esa clase de hombres en los que el intelecto ocupa un cajón y el ánimo otro, de modo que son capaces de ponerse a pensar alegremente con el intelecto sin correr jamás el peligro de chocar con su fe y sus sentimientos. A fin de cuentas, constituye un comprensible alivio que una mano no sepa lo que hace la otra. Querer saber lo que habría ocurrido de tropezar las dos sería ociosa curiosidad. Por lo general no chocaban, lo que constituye un rasgo característico de aquella época extraordinaria, tan enigmática como el estado anímico de Alejandro VI y de la totalidad del alto clero del *Cinquecento*. Al tiempo que afloraba una y otra vez el risueño paganismo en los intersticios de la Iglesia, tras el telón de la filosofía escolástica se vivificaba un paganismo antiguo del espíritu en el renacer del neoplatonismo y de la filosofía de la naturaleza. Entre los representantes de este movimiento fue especialmente el neoplatonismo del humanista Marsilio Ficino* el que, como le ocurriera a tantos espíritus inquietos y «modernos» de aquellos días, influyó en Paracelso. Nada caracteriza mejor el ambiente espiritual explosivo, revolucionario y prometedor de aquel tiempo, que, superando con creces al protestantismo, anticipa el siglo XIX, como el lema que introduce el libro de Agrippa von Nettesheim** *De incertitudine et vanitate scientiarum* (1527):

Nullis hic parcet Agrippa,
contemnit, scit, nescit, flet, ridet,
irascitur, insectatur, carpit omnia,
ipse philosophus, daemon, henos, deus et omnia.

[Este Agripa no respeta a nadie;
desdeña, sabe, no sabe, llora, ríe,
truena, ofende, todo lo trastoca;
él por su parte es filósofo, demonio, héroe, dios y todo.]

11 Había irrumpido un tiempo nuevo, el derrocamiento de la autoridad de la Iglesia cristiana se aproximaba peligrosamente, y con ello desaparecía la seguridad metafísica del hombre gótico. Y, así como en los países latinos resurgió la Antigüedad de diversas for-

* Marsilio Ficino (1433-1499), artífice del despliegue del neoplatonismo suscitado por Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), dio, por esta causa, argumentos a todos los espíritus rebeldes frente a la autoridad aristotélica de las Universidades [LM].

** Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1476-1553). Filósofo natural, médico y alquimista cuya doctrina incluye elementos neoplatónicos, neopitagóricos y otros procedentes de la Cábala, es no sólo contemporáneo de Paracelso, sino interlocutor suyo en la común tarea de la construcción de una filosofía de la naturaleza basada en dichas fuentes [LM].

mas, en los países bárbaros, germánicos, en lugar del estadio antiguo previo que faltaba, surgió la experiencia primitiva del espíritu mediato, diferenciado en apariencias y grados diversos y encarnado en grandes y asombrosos pensadores y poetas, como el Maestro Eckhart, Agrippa, Paracelso, Angelus Silesius y Jakob Böhme*. Su idiosincrasia bárbara, pero de una enorme fuerza originaria, la revelaban todos mediante un lenguaje emanado de la tradición, liberado de la autoridad y poderosamente peculiar. En este sentido, seguramente fue Paracelso, además de Böhme, el más rebelde. Su terminología filosófica es tan individualmente arbitraria, que incluso sobrepasa ampliamente en extrañeza e impenetrabilidad a las gnósticas «palabras de poder».

12 El principio cosmogónico supremo, su «demiurgo» gnóstico, era el Yliaster, o Hyaster, un neologismo híbrido compuesto por *hyle* (materia) y *astrum* (astro). Se podría traducir este concepto como «materia cósmica». Es algo similar al *hen* de Pitágoras y Empédocles, o a la *heimarmene* de los estoicos, una visión primitiva de la materia y la fuerza primordiales. La acuñación greco-latina seguramente responde al estilo expresivo de la época, un somero barniz para una idea originaria primitiva que también tuvo en jaque a los presocráticos, sin que Paracelso la haya heredado necesariamente de éstos. Pues estas imágenes primigenias pertenecen a la humanidad entera y pueden surgir de un modo autóctono en cada cabeza, al margen del lugar y la época. Sólo se precisan circunstancias favo-

* La nómina precedente tiene interés, en la perspectiva adoptada por Jung en el estudio, en la medida en que representa una secuencia de personalidades *alemanas* que, a lo largo del tiempo, mantienen la misma actitud, discrepante e innovadora, frente a las autoridades científicas y filosóficas. A Johannes Eckart o Eckhart (1260-1327) se le considera el fundador —remoto, si se reconoce el definitivo papel de Lutero en esta tarea— del idioma alemán, en un tiempo en el que, en tanto que eclesiástico, tenía por idioma «oficial» el latín. Es, así mismo, el fundador de una «teología negativa», según la cual no pueden predicarse atributos de Dios, que necesariamente ha de desembocar en una actitud mística. Estas tesis y actitudes, demasiado audaces para la época, le valieron un proceso canónico que condenó veintiocho de sus tesis. Por su parte, Agrippa de Nettesheim pasó un año en la cárcel, acusado de magia. Jakob Böhme (1575-1624) se rebeló contra un luteranismo que comenzaba a esclerosarse en nombre de una religiosidad íntima fuertemente mística. Para expresar adecuadamente sus sentimientos intentó desarrollar las potencialidades del idioma alemán en el sentido de lo profundo, a la búsqueda de lo inefable, por lo que, como a Eckhart y Lutero —y Paracelso en medicina— se le considera uno de los artífices del idioma alemán. Aunque no tan serios como los de los precedentes, Böhme tuvo también problemas con las autoridades religiosas de su tiempo. Angelus Silesius, seudónimo de Johann Schefler (1624-1677), médico como el anterior y el mismo Paracelso, ha pasado a la historia de la literatura como autor del *Peregrino querubínico* (1657), colección de poemas místicos cuyo tema central es la unión del alma con Dios. La orientación de su pensamiento místico es fuertemente coincidente con la de Eckhart, y su espiritualidad tiene, en ese momento, algo de esa «vuelta hacia el pasado» que Jung detecta en la filosofía natural de Paracelso [LM].

rables para que vuelvan a despertar. El momento adecuado es siempre aquel en que se descompone una cosmovisión y arrastra consigo todas esas formas y figuras que un día se consideraron respuestas definitivas a los grandes enigmas de la vida y del mundo. Incluso responde enteramente a la regla psicológica que todos los dioses desarraigados caigan sobre el hombre y que, por ello, éste exclame: «Ipse philosophus, daemon, heros, deus et omnia» (El mismo filósofo, demonio, héroe, dios y todo]; y que, cuando una religión que glorifica al espíritu empieza a declinar, a cambio una imagen primigenia de la materia creadora se haga consciente en la vivencia interior.

13 En crasa oposición a la mentalidad cristiana, el principio supremo de Paracelso es una visión absolutamente materialista. Sólo en segunda instancia aparece en él algo espiritual, a saber, el *anima mundi* que emana de la materia, el *ideos* o *ides*, el *mysterium magnum* o «*Limbus major*, una esencia espiritualista, una cosa invisible e inconcebible». En ella está contenido todo en forma de ideas platónicas, como arquetipos, un núcleo que quizá provenga de Marsilio Ficino. El *Limbus* es un círculo. El mundo animísticamente vivificado es el círculo mayor, el hombre es el *Limbus minor*, el círculo menor. Es el microcosmos. De ahí que todo sea dentro como fuera, abajo como arriba. Entre todas las cosas del círculo mayor y menor impera una correspondencia, *correspondentia*, visión que desemboca más tarde, en la idea de Swedenborg del *homo maximus*, en una gigantesca antropomorfización del universo. Sin embargo, en la visión, más primitiva, de Paracelso falta la antropomorfización. El hombre, como el mundo, es para él un agregado material vivificado, visión consanguínea de la perspectiva científica de finales del siglo XIX, con la única diferencia de que Paracelso no piensa aún en términos mortalmente químico-mecanicistas, sino todavía primitivo-animistas. Su naturaleza bulle de brujas, íncubos, súcubos, diablos, sílfides y ondinas. Lo vivificado de la experiencia anímica es para él todavía un «vivificado» de la naturaleza. No le ha alcanzado aún la muerte espiritual del materialismo científico, si bien prepara el camino hacia este fin. *Todavía* es un animista, de acuerdo con lo primitivo de su espíritu y, sin embargo, *ya* es materialista. La materia como lo absolutamente fragmentado en el espacio es el enemigo más natural de esa concentración de lo vivo que significa el alma. Pronto el mundo de las ondinas y sílfides llegará a su fin, y sólo en la era del alma celebrarán de nuevo su resurrección, y entonces todos se asombrarán de cómo pudieron olvidarse verdades tan antiguas. Pero, naturalmente, es mucho más fácil suponer que lo que no se entiende no existe.

14 El mundo de Paracelso se compone, en lo grande y en lo pequeño, de partículas vivificadas, de *entia.* Incluso las enfermedades son para él *entia*, como hay, también, un *ens astrorum, veneni, naturale, spirituale y deale* [un ser de los astros, del veneno, natural, espiritual y divino]. La gran epidemia de peste del momento se la explicó al emperador en una carta como el efecto de súcubos creados en los prostíbulos. El *ens* es también un «ser espiritualista», y por ello afirma en *El libro Paragranum*: «Las enfermedades no son corporales, por eso hay que usar espíritu contra espíritu». Paracelso quiere decir con esto que, según la doctrina de la *correspondentia*, todo *ens morbi* se corresponde con un *arcanum* de la naturaleza, por ejemplo, una planta o un mineral, remedio específico contra la correspondiente enfermedad. De ahí que no designe las enfermedades según el punto de vista clínico o anatómico, sino por sus remedios específicos, por ejemplo las enfermedades «tartáricas», es decir, aquellas que eran curadas por su correspondiente arcano, en este caso el *tartarus.* Por ello tenía en mucho la doctrina de las «signaturas», que parece haber sido uno de los principios básicos de la medicina popular de la época (es decir, de comadronas, cirujanos militares, brujas, curanderos y verdugos). Según esta doctrina, una planta cuyas hojas asemejan una mano, por ejemplo, sería buena para las enfermedades de las manos, etcétera.

15 La enfermedad es para él «un crecimiento natural, algo espiritual, vivo, una semilla». Podríamos decir que en Paracelso la enfermedad es algo que convive necesariamente, un verdadero *constituens* [constituyente] de la vida humana, y no un odioso *corpus alienum* [cuerpo extraño], como la concebimos hoy. Por eso la enfermedad está emparentada con los arcanos presentes en la naturaleza y que la constituyen, tan necesarios y consustanciales a la naturaleza como la enfermedad al hombre. El médico más moderno estrecharía aquí la mano a Paracelso y le diría: «No es que yo diga exactamente lo mismo, pero algo muy parecido». Y, muy en su línea, afirma que el mundo entero es una farmacia y Dios el gran farmacéutico.

16 Paracelso es un espíritu característico de las épocas de transición. Su intelecto inquisitivo y rebelde se liberó primeramente de una cosmovisión espiritualista, en el que su ánimo aún permanecía anclado. *Extra ecclesiam nulla salus* [Fuera de la iglesia no hay salvación]: Esta frase se ajusta perfectamente a la transformación espiritual que sufre aquel que rebasa el círculo legendario de las tradicionales imágenes sagradas que enmarcan, cual verdades últimas, su horizonte: sacrifica todo prejuicio apaciguador y benefactor, un mundo acaba de derrumbarse ante sus ojos y aún no hay nada cierto

sobre otro ordenamiento de las cosas. Sc ha empobrecido totalmente, es ignorante como un niño pequeño que nada sabe sobre el nuevo mundo y que sólo penosa y remotamente recuerda lo que la experiencia humana más arcaica le dice desde su sangre. No hay para él autoridad válida y tiene que construir un mundo nuevo a partir de los instrumentos de su propia experiencia.

17 Paracelso extrae su experiencia de largos viajes, sin desdeñar ni las fuentes más turbias; es un pragmático sin parangón. Así como se apropia sin prejuicio de la materia primordial de la experiencia externa, también extrae de las oscuridades primitivas de su alma las ideas filosóficas básicas de su obra. Saca a la luz lo antiquísimo pagano teñido con los colores de la peor superchería del pueblo más bajo. El espiritualismo cristiano se retrotrae a su estadio previo, prehistórico, al animismo de los primitivos, y la formación escolástica de Paracelso extrae de ahí una filosofía que no se aproxima a ningún precursor cristiano, sino más bien al pensamiento de los enemigos más odiados de la Iglesia, los gnósticos. Como todo reformador sin escrúpulos que echa por tierra autoridad y tradición, también él se vio amenazado por el retroceso a lo que en su día fue rechazado, y con ello por un estancamiento mortal y meramente destructivo. Pero seguramente gracias a que, mientras su intelecto volaba hacia amplios espacios y se remontaba al pasado más lejano, su ánimo se aferraba a los valores tradicionales, pudo impedirse la consumación de este retroceso. Y seguramente gracias a esta fastidiosa contradicción, la regresión se transformó en progresión. No negó al espíritu en el que su talante creía, sino que junto a él erigió el principio opuesto de la materia: tierra frente a cielo, naturaleza frente a espíritu. Por ello no se convirtió en ciego destructor, en genio medio impostor, como Agrippa, sino en padre de las ciencias naturales, en pionero del nuevo espíritu, tal como lo venera nuestro tiempo. También es cierto que muchos de los méritos por los que ciertos modernos adoradores le veneran a él le harían torcer el gesto desde el más allá. Su panpsiquismo no fue su más excelso descubrimiento —más bien lo conservaba como un resto de la primitiva *participation mystique* en la naturaleza—, sino *la materia y sus propiedades*. La disposición consciente de su tiempo y el grado de desarrollo del conocimiento de la época no le permitieron considerar al hombre totalmente al margen de la naturaleza. Esta culminación le estaba reservada al siglo XIX. La unión inextricable e inconsciente de hombre y mundo era para él todavía un dato absoluto, con lo que su espíritu comenzó a debatirse con las armas de la empiria científica. La moderna medicina, que no puede concebir el alma como un mero apéndice del cuerpo y que por ello considera cada vez más el «factor

psíquico», se acerca de nuevo en cierto sentido a la noción paracélsica de la materia anímicamente vivificada, con lo que el fenómeno espiritual mismo de Paracelso se nos presenta bajo otra luz. Si Paracelso fue en su día un innovador de la ciencia médica, hoy, a lo que parece, se erige en símbolo de un cambio importante de nuestra visión de la esencia de la enfermedad, así como de la esencia de lo vivo en general.

2

PARACELSO COMO MÉDICO*

18 Quien esté medianamente familiarizado con los escritos de ese gran médico, cuyo recuerdo hoy festejamos, sabe que es absolutamente imposible reproducir de un modo siquiera aproximadamente cabal en el marco de una conferencia todo aquello que ha dado inmortalidad a su nombre. Fue un impetuoso vendaval que separó y reunió todo lo que podía moverse de sitio. Como una erupción volcánica, molestó y destruyó, pero también fertilizó y vivificó. No se le puede hacer justicia: siempre se le infra- o sobrevalorará, y por eso uno siempre quedará insatisfecho con los propios esfuerzos por aprehender siquiera una parte de su esencia. Incluso ciñéndose a la faceta médica de Paracelso, uno se encuentra precisamente a este «médico» en tantos estratos distintos y en tantas formas diversas, que cualquier intento de representación desemboca en penoso fragmento. Su fecundidad como escritor tampoco ha aportado mucho a la clarificación de un material infinitamente confuso, y aun menos el hecho de que aún sigue sin despejarse la cuestión de la autenticidad de algunos escritos nada irrelevantes, por no hablar de sus numerosas contradicciones y de una exuberante terminología arcana, que lo convierten en uno de los más grandes *tenebriones* de su época. Todo en él adquiere proporciones imponentes; también puede decirse de él: todo en él es exagerado. Largos, yermos desiertos de confusa cháchara alternan con oasis de un espíritu desbordante cuya fuerza iluminadora conmueve y cuya riqueza es tan grande que de pronto uno

* Discurso leído con motivo del 400 aniversario de la muerte de Paracelso organizado por la Sociedad Suiza de Historia de la Medicina y las Ciencias Naturales, en el encuentro anual de la Sociedad de Ciencias Naturales celebrado en Basilea el 7 de septiembre de 1941. Publicado primeramente en *Schweizerische medizinische Wochenschrift* LXXXI/40 (Basilea, 1941), pp. 1153-1170. Más tarde en C. G. Jung, *Paracélsica* (cf. Bibliografía).

es incapaz de sustraerse a la penosa sensación de haber pasado por alto lo principal.

19 Por desgracia, no puedo vanagloriarme de ser un especialista en Paracelso ni de poseer un conocimiento completo de las *Opera omnia Paracelsi*. Cuando uno está en situación de tener que saber algo más, y no sólo sobre Paracelso, resulta prácticamente imposible estudiar a conciencia los dos mil seiscientos folios de la edición de Huser de 1616 o, incluso, la edición completa, aún más detallada, de Sudhoff. Paracelso es un mar o —menos amablemente— un caos, y, en la medida en que es una personalidad humana históricamente limitada, se le puede definir como un crisol alquímico en el que los hombres, dioses y demonios de aquella época disparatada que fue la primera mitad del siglo XVI dejaron, cada cual, su particular savia. Lo primero que llama la atención en la lectura de sus escritos es su temperamento atrabiliario y pendenciero. Combatió con saña y en toda regla a los médicos sistemáticos, lo mismo que a sus autoridades, a Galeno, a Avicena, Rhazes y demás. Sólo fueron excepción (aparte de Hipócrates) las autoridades alquímicas, como Hermes, Arquelao, Morieno, y otros que cita con benevolencia y respeto. En general, no combate ni la astrología[1] ni la alquimia, ni ninguna de las supersticiones populares. Por esta razón sus obras constituyen un verdadero filón en cuanto al folclore. Aparte de los teológicos, hay sin duda pocos tratados salidos de la pluma de Paracelso que no contengan alusiones a su fanática inquina contra la medicina académica. El lector se tropieza una y otra vez con expresiones apasionadas que delatan su amargura y su susceptibilidad personal. Se ve claramente que no se trata ni con mucho de una crítica objetiva, sino más bien del sedimento de muchas decepciones personales que seguramente son tan amargas porque es incapaz de reconocer su propia culpa. No menciono esta circunstancia para explicar su psicología personal, sino por nombrar una de las principales impresiones que recibe el lector de las obras de Paracelso. Prácticamente en cada página aparece en una u otra forma lo humano, a menudo demasiado humano, de esta personalidad tan fuerte como peculiar. Se le atribuye la divisa *Alterius non sit, qui suus esse potest* [No sea de otro quien pueda ser su propio dueño], y si para ello se requiere una voluntad de independencia despiadada, e incluso brutal, sin duda no faltan pruebas tanto literarias como biográficas que atestiguan su existencia. A esta rebelde tozudez y a esta dureza se contrapone, como debe ser, por una parte su fidelidad a la Iglesia, y por

1. Es decir, no en principio. Pero rechaza expresamente ciertos abusos supersticiosos de la astrología.

otra su dulzura y empatía con el enfermo, y en particular con el enfermo desvalido.

20 Paracelso es, por una parte, un tradicionalista y, por otra, un revolucionario. Es conservador con respecto a las verdades fundamentales de la Iglesia, de la astrología y de la alquimia, escéptico y levantisco sin embargo ante las verdades canónicas de la medicina, tanto en sus aspectos prácticos como teóricos. A esta última circunstancia debe sin duda, en primera instancia, su celebridad, pues personalmente me resulta difícil señalar qué otros descubrimientos médicos *fundamentales* podrían atribuirse a Paracelso. La inclusión del arte de la cirugía en el ámbito de la medicina, que hoy nos parece tan relevante, no supuso para Paracelso la elaboración de una nueva ciencia, sino más bien la admisión de las artes de barberos y cirujanos militares junto con las de comadronas, brujas, magos, astrólogos y alquimistas. Se me figura que debiera pedir disculpas a mis lectores por exponer la herética idea de que Paracelso sería hoy indudablemente el abogado de todas esas artes que la medicina representada en las universidades no toma en serio, es decir, la osteopatía, la magnetopatía, la iridodiagnosis, diversas monomanías alimenticias, los ensalmos curativos, etc. Representémonos por un instante el estado emocional de nuestros profesores clínicos durante una reunión de la Facultad de Medicina en la que participasen catedráticos de iridología, magnetopatía y de la Christian Science, y comprenderíamos de inmediato los sentimientos de desagrado que se suscitaron en la Facultad de Basilea cuando Paracelso quemaba los manuales clásicos de medicina, impartía clases en alemán y se paseaba por la calle con el indigno jubón de operario en lugar de la prestigiosa toga del médico. La magnífica carrera del «asno silvestre de Einsiedeln» (como le llamaban) acabó de modo fulminante. La cohorte lemúrica del espíritu de Paracelso era sencillamente excesiva para el médico burgués de entonces.

21 Poseemos el valioso testimonio de un médico contemporáneo, el del erudito *doctoris medicinae* Conrad Gessner, de Zúrich, vertido en una carta en latín al médico de cámara imperial Crato von Crafftheim, fechada el 16 de agosto de 1561[2]. La carta se escribió, por cierto, veinte años después de la muerte de Teofrasto, pero está imbuida de la atmósfera que produjo el influjo paracélsico. En esta carta, Gessner responde a una petición de Crato que no posee catálogo alguno de los escritos de Paracelso y que tampoco se preocupa por tenerlo, ya que considera a Teofrasto indigno de incluirse entre los autores respetables, o incluso meramente cristianos, o siquiera

2. *Epistolarum Conradi Gessneri* libri III, fol. 2^{v-r}.

probos ciudadanos (*pios saltem civiliter*) [a los buenos se les debe tratar al menos con cortesía], como sí lo fueron los paganos. Paracelso y sus discípulos serían herejes arrianos. Él habría sido un hechicero que tuvo trato con los demonios. «El Carolostadius de Basilea», prosigue Gessner, «llamado Bodenstein[3], ha enviado aquí hace pocos meses, para imprimirlo, un tratado de Teofrasto, *De anatome corporis humani*. Él [Teofrasto] se burla en él de los médicos que exploran las partes del cuerpo aisladas y representan meticulosamente su posición, figura, número y composición, etc., pero descuidan lo esencial, a saber, a qué astros y a qué regiones del cielo pertenece cada parte».

22 Con la frase lapidaria *Sed typographi nostri imprimere noluerunt* [Pero nuestros tipógrafos se negaron a imprimirlo], concluye el informe de Gessner. De él colegimos que Paracelso no se cuenta entre los *boni scriptores* [buenos escritores]. Incluso es sospechoso de hechicerías de los géneros más diversos y —lo que es aún peor— de la herejía arriana[4]. Ambas imputaciones corresponden a delitos que en su tiempo se castigaban con la muerte. Ante semejantes recriminaciones se entiende mejor la llamada pasión viajera, o mejor dicho, la inquietud de Paracelso, que no le permitió descanso en toda su vida y que le llevó de ciudad en ciudad por media Europa. Tenía buenas razones para temer por su vida. Lo que Gessner reprocha al *De anatome corporis humani* responde a una crítica fundamentada en la medida en que Paracelso se mofaba efectivamente de las disecciones que comenzaban a practicarse entonces, puesto que los médicos aún no veían nada en los órganos abiertos. Lo que a él le importaba eran las correspondencias cósmicas, tal y como las encontraba en la tradición astrológica. La doctrina del *astrum in corpore* constituye incluso su idea básica y predilecta, que encontramos en versiones muy diversas. Fiel a la concepción del hombre como microcosmos, situaba al «firmamento» en el cuerpo del hombre y lo designaba como *astrum* o *sydus*. Para él constituía un cielo endosomático cuyo curso estelar no coincidía con el cielo astronómico, sino con la constelación natal individual, que comienza con el ascendente u *horoscopus*.

23 El ejemplo de Gessner nos muestra cómo era juzgado Paracelso por un colega que no sólo era contemporáneo, sino una autoridad. Pero ahora debemos intentar obtener una imagen del *médico* Paracelso a partir de sus propios escritos. Por ello quiero dejar hablar al maestro en lo posible; pero como sus palabras están en un «alemán

3. Adam von Bodenstein, editor de *Vita longa* y discípulo de Paracelso en Basilea.
4. El propio Paracelso menciona el reproche de *Haeresiarcha* en *El libro Paragranum*, p. 18.

algo anticuado, pero vigoroso», y además emplea una serie de términos técnicos peculiares, seguramente tendré que intervenir aquí y allá con algún comentario.

24 Entre las funciones del médico está pertrecharse con unos conocimientos específicos. También Paracelso era de esa opinión[5]. Según parece, estudió en Ferrara, donde alcanzó el grado de doctor, en medicina. Allí se familiarizó también con lo que entonces era la medicina clásica, es decir, con Hipócrates, Galeno y Avicena, después de haber recibido cierta preparación de su padre. Oigamos ahora lo que tiene que decir sobre el médico «capaz». En el *Libro Paragranum* leemos[6]: «¿Qué es entonces la pericia del médico? que sepa / lo que sirve a las cosas no perceptibles / y lo que les repugna / lo que agrada y desagrada a los *beluis marinis* / a los peces / a los brutos / lo que les da salud o se la quita: eso es pericia / relativa a las cosas naturales. ¿Qué más? los ensalmos para las heridas y sus poderes / de dónde y por qué los tienen / también lo que son: lo que es la Melosina / lo que es Syrena / qué la *permutatio*, la *transplantatio* y la *transmutatio* / y cómo pueden comprenderse cabalmente: qué se refiere a la naturaleza / qué a los modos / qué a la vida / lo que sea lo visible / y lo invisible / qué da el sabor dulce y qué el amargor / qué es la muerte / qué le es útil al pescador / qué al repujador / qué al curtidor / qué al tintorero / qué al orfebre / qué al tallista de la madera / qué pertenece a la cocina / qué al sótano / qué al jardín / qué corresponde al tiempo / qué sabe el cazador / qué sabe el minero / qué incumbe al vagabundo / y qué al sedentario / lo que necesitan los hombres de guerra / lo que da la paz / qué da motivo a lo eclesiástico / y a lo mundano / qué hace a cada estado / qué sea cada estado / cuál es el origen de todos ellos / lo que es Dios / y Satán / lo que es el veneno / y su antídoto / lo que son las mujeres / lo que son los hombres / lo que distingue a las mujeres de las doncellas / a los amarillos de los pálidos / a los blancos de los negros / lo rojo de lo grisáceo / y a todas las cosas / por qué hay un color aquí / y otro más allá / por qué esto es corto / y aquello largo / por qué lo logrado / y lo fallido: y por qué esta adaptación se encuentra en todas las cosas».

25 Esta cita nos conduce de golpe, por así decir, al clásico empirismo paracélsico: le vemos como estudiante peregrino por los caminos, con toda suerte de gente vagabunda, y hospedarse en casa del herrero del pueblo, que como autoridad médica conoce mil ensal-

5. ¡Y ello, por cierto, con una salvedad particular! Así dice Paracelso que un médico «inventado» necesita cien veces más esmero que uno natural, porque al último todo le llega de forma palmaria de la «luz de la naturaleza».

6. Página 105.

mos para las heridas y hemorragias. Escucha de boca de cazadores y pescadores un sabroso «latín», fabulosas historias de animales terrestres y acuáticos, como por ejemplo la del ganso salvaje español que al pudrirse se transforma en tortugas, o aquella otra sobre la fertilidad del viento en Portugal, que cría ratones en un manojo de paja trabado en un palo[7]. El barquero le habla del *Lorind*, que provoca el misterioso «griterío y rugido de las aguas»[8]. Los animales enferman y se curan como los hombres, y entre los mineros se habla incluso de enfermedades del metal, de la lepra del cobre y cosas parecidas[9]. Todo esto ha de saberlo el médico. Debe conocer las maravillas de la naturaleza y las extrañas coincidencias del microcosmos humano con el magno universo y, además, no sólo con el universo visible, sino también con los arcanos invisibles, cósmicos, con los secretos. Y enseguida nos tropezamos con uno de esos arcanos, la Melosina, que el médico también debe conocer. La Melosina es un ser mágico que, por una parte, como ya indica su nombre, pertenece al folclore y, por otra, a la secreta doctrina alquímica de Paracelso, como lo testimonia su mención en el contexto de la *permutatio* y la *transmutatio*. Según su concepción, las Melosinas viven en la sangre y, en la medida en que la sangre es la arcaica sede del alma, hay que suponer que sea una especie de *anima vegetativa*. En principio no es otra cosa que una variante del *spiritus mercurialis*, que en los siglos XIV y XV se representaba como monstruo femenino. Lamentablemente, debo renunciar a referir más detalles de esta figura tan relevante para la doctrina de los arcanos de Paracelso. Ello nos obligaría a adentrarnos demasiado en los secretos de la especulación alquímica. Pero, si queremos representarnos al verdadero Paracelso, no podemos por menos que mencionar el substrato y trasfondo de ese espíritu medieval.

26 ¡Pero volvamos a nuestro asunto, la ciencia del médico tal como la ve Paracelso! En *El libro Paragranum* se dice: el médico «ve y conoce toda enfermedad del hombre fuera de él»[10] y, en otro punto, «que el médico debe formarse a partir de las cosas externas / y no a partir del hombre»[11]. «Por eso el médico se forma por los ojos / y a través de lo que hay delante ve lo que hay detrás de él / esto es: en lo externo ve lo interno. Sólo las cosas exteriores le proporcionan co-

7. *Liber Azoth*, p. 578. Afirma haber visto con sus ojos la transformación del ganso salvaje.

8. *De Caducis*, párr. II, pp. 253 ss.

9. *Paragranum*. *La leprositas aeris* es, por lo demás, una conocida noción alquímica. «Sólo la herrumbre da valor a la moneda» (Goethe, *Fausto*, segunda parte).

10. *Paragranum*, p. 33.

11. *Ibid.*, p. 39.

nocimiento de lo interior / de otra forma no se pueden conocer las cosas interiores»[12]. Con ello se quiere decir que el médico extrae su conocimiento de la enfermedad no tanto del hombre enfermo, sino de otros fenómenos naturales, aparentemente no relacionados con el hombre y, sobre todo, de la alquimia. «Si no saben esto», dice Paracelso, «no conocen los arcanos: y si no saben lo que hace al cobre / y lo que producen los *vitriolecta* / entonces no saben lo que provoca la lepra: Y si no saben lo que hace el óxido sobre el hierro, / no sabrán la causa de las ulceraciones: Y si no saben lo que son los temblores de tierra / no sabrán lo que hacen los escalofríos. Lo exterior nos enseña y nos muestra qué es lo que quebranta al hombre [la causa de sus quebrantos], el hombre no enseña nunca su quebranto directamente»[13].

27 Vemos que el médico conoce a través de las enfermedades de los metales, por ejemplo, la enfermedad del hombre. El médico tiene que ser un *alquimista*. Tiene que emplear la *scientia Alchimiae*, no «como los farmacéuticos de Montpellier... con sus mejunjes»; ésas son «inmundicias / y los puercos prefieren la mierda antes que comerlas»[14]. Tiene que conocer la salud y la enfermedad de los elementos[15]. Las *Species Lignorum, Lapidum, Herbarum* [la apariencia de las maderas, de las piedras y de las hierbas] se encuentran *también en el hombre*, y por ello ha de conocerlas el médico. El oro, por ejemplo, es en el hombre un «confortante natural»[16]. Hay un «arte alquímico externo», pero también una *Alchimia microcosmi* [alquimia del microcosmos], como lo muestra el proceso digestivo. El estómago es, según Paracelso, el alquimista del vientre. El médico debe conocer la alquimia primero para fabricar los medicamentos, en particular los llamados arcanos, como son el *Aurum potabile* [oro líquido], la *Tinctura Rebis*, la *Tinctura procedens*, el *Elixir Tincturae*, etcétera[17]. Como tantas otras veces, aquí Paracelso vuelve a burlarse de sí mismo «sin saber cómo» y, aun así, dice de los médicos académicos: «cada uno de vosotros tiene una jerigonza / y os habéis hecho extraños *Diccionarios* y *Vocabularios* / de los cuales no es posible apartarse impunemente / y enviáis con tan extraña jerigonza a la farmacia / aunque sería mejor buscar por el jardín»[18]. Los remedios arcanos desempeñan en la terapia paracélsica un papel importante (¡sobre todo en el tratamiento de las enfermedades mentales!).

12. *Ibid.*, p. 33.
13. *Ibid.*, p. 35 [resaltado por Jung].
14. *Labyrinthus medicorum*, cap. V, p. 166.
15. *Ibid.*, cap. III, pp. 158 ss.
16. *Ibid.*, cap. IV, p. 161.
17. *De morbis amentium tractatus secundus*, cap. VI, p. 73.
18. *Paragranum*, p. 32.

Surgen de operaciones alquímicas. «Pues en los arcanos», dice, «la piedra olorosa se convierte en jacinto / la piedra hepática en alabastro, el sílex en granate / la arcilla en silicato noble, la arena de Perlin / el jugo de la ortiga y la uña olorosa, en bálsamos. Aquí se encuentra la descripción de las cosas / y en estas cosas debe fundarse el médico»[19]. Y, por último, exclama Paracelso: «¿Acaso Plinio / no ha realizado demostración alguna? ¿Qué ha escrito entonces? Lo que había oído de los alquimistas. De modo que si tú no conoces ni sabes quiénes son / eres un médico chapucero»[20]. También precisa el médico de conocimientos alquímicos para diagnosticar *per analogiam* las enfermedades del hombre a partir de las de los minerales. Y, finalmente, él mismo es el *subiectum*, es decir, el objeto, del proceso de transmutación alquímica. A través de él se torna «sazonado», es decir, maduro.

28 Esta observación difícilmente comprensible se refiere de nuevo a la doctrina secreta. La alquimia no es sólo una empresa química en el sentido actual, sino —y seguramente en grado mayor— un proceso de transmutación de índole filosófica, es decir, un tipo particular de yoga, en la medida en que también el yoga aspira a una transformación anímica. Por esta razón establecieron los alquimistas un paralelo entre la *transmutatio* y el simbolismo de la transfiguración de la Iglesia cristiana.

29 Pero el médico no ha de ser sólo alquimista, sino también *astrólogo*[21]. Pues su segunda fuente de conocimientos es el *firmamento* o el *cielo*. En el *Labyrinthus medicorum* dice Paracelso que hay que «acoplar» las estrellas en el cielo y que el médico debe «extraer de ello la sentencia del firmamento»[22]. Sin este arte de la interpretación de las constelaciones astrológicas el médico será tan sólo un *pseudomedicus*. Y es que el firmamento no es sólo el cielo cósmico estelar, sino un *corpus* que a su vez es parte, o contenido, del cuerpo humano, visible. «Donde yace el cuerpo», dice, «se juntan también las águilas. Allí donde está la medicina se reúnen también los médicos»[23]. El *Corpus* en el firmamento es un correlato corporal[24] del cielo astrológico. Y en la medida en que la constelación astrológica procura un diagnóstico, indica al tiempo la terapia. En este senti-

19. *Ibid.*, p. 65.
20. *Ibid.*, p. 80 y, en el mismo sentido, en la p. 83.
21. Paracelso no establece ninguna diferencia real entre la astronomía y la astrología.
22. Cap. II, p. 156.
23. *Ibid.*, p. 157.
24. Un *Corpus* en el hombre se corresponde con el astro superior (*Paragranum*, p. 49). Como en el cielo, también en el cuerpo se mueven libremente las estrellas, sin mezcla, y tienen efectos invisibles, como los arcanos (*ibid.*, p. 50).

do también se halla en el firmamento la medicina, *Arztney*. Los médicos «se reúnen» en torno al Corpus del firmamento como las águilas alrededor de la carroña, porque, como dice Paracelso con una metáfora no precisamente delicada, en el firmamento está «la carroña de la luz natural». El *Corpus sydereum* es, en otras palabras, la *fuente de la iluminación* por medio de la *lumen naturae*, la «luz de la naturaleza», que desempeña el papel más importante que pueda imaginarse, no sólo en los escritos de nuestro autor, sino en toda su concepción. La formulación intuitiva de esta visión es, en mi modesta opinión, el acto de Paracelso que mayor peso tiene en la historia del espíritu, por el cual nadie podrá disputarle su fama inmortal. Esta concepción tuvo alguna influencia en sus contemporáneos, y más aún en las generaciones subsiguientes de los llamados pensadores místicos. Pero su significado filosófico general, y concretamente el gnoseológico, no ha alcanzado aún su más alta posibilidad de desarrollo. En esto, aún habrá de pronunciarse el futuro.

30 El médico ha de saber reconocer este cielo interior. «Pues mientras conoce el cielo sólo exteriormente / será sólo astrónomo y astrólogo: Pero si lo ordena en el hombre / conocerá dos cielos. Entonces este saber de los dos hacen saber al médico la parte / que se encuentra en la esfera superior. Entonces esto debe encontrarse en el médico sin quebrantamiento / para que él conozca la *Caudam Draconis* en el hombre / y conozca el Aries y los Ejes Polares / conozca su *Lineam Meridionalem* / su Oriente / su Occidente». «Por lo exterior se conoce lo interior». «Hay pues también en el hombre un firmamento / como el cielo pero no de una sola pieza / sino de dos. Pues la mano / que ha separado la luz de la oscuridad / y la mano que ha hecho el cielo y la tierra / ha hecho lo mismo abajo en el microcosmos / tomándolo de arriba / y ha encerrado en la piel del hombre / todo lo que comprende el cielo. Por eso el cielo exterior es para nosotros guía del cielo interior: ¿Cómo pretenderá ser médico / el que no conoce el cielo exterior? Pues en ese mismo cielo estamos nosotros / y está ante nuestros ojos: y el cielo que está en nosotros / no está ante nuestros ojos / sino detrás de los ojos / por eso no podemos verlo. Pues ¿quién ve a través de la piel? Nadie»[25].

31 Aquí uno piensa involuntariamente en la famosa sentencia de Kant sobre «el cielo estrellado sobre mí» y «la ley moral en mí», cuyo «imperativo categórico» sustituyó, con validez psicológica irrecusable, a la *heimarmene* estoica, la coerción de los astros. Es indudable que la intuición de Paracelso se encuentra aquí bajo el influjo de la idea básica del hermetismo de «el cielo de arriba, el cielo de

25. *Paragranum*, pp. 52 s.

abajo»[26]. En su noción del cielo interior ha vislumbrado seguramente una imagen primigenia que, por su naturaleza eterna, no sólo le fue dada a él, sino a otros muchos y en épocas y lugares diversos. En cada hombre, dice, hay un cielo especial, completo e inquebrantado. «Pues un niño / que es concebido / tiene ya (ahora) su cielo»[27]. «Según como sea el cielo grande / del mismo modo imprime el cielo en el nacimiento»[28]. El hombre tiene «a su padre... en el cielo / y también en el aire / y es un niño que se hace y nace del aire y del firmamento». Hay una *Linea lactea* en el cielo y en nosotros. La *Galaxa* discurre a través del vientre[29]. De igual modo están la *poli* y el *zodiacus* en el cuerpo humano. «Por eso es preciso / que un médico conozca, comprenda y sepa el ascendente / las *Coniunctionen* / la exaltación de los planetas / etcétera, y toda constelación: Y si lo sabe fuera en el padre / se sigue ahora y después / que lo introduzca en el hombre / aunque sea tan grande el número de los hombres / y sean muchas las constelaciones: y sepa dónde encontrar el cielo en cada uno con su concordancia / dónde la salud / y la enfermedad / dónde el principio / el fin / y la muerte. Pues el cielo es el hombre / y el hombre es el cielo / y todos los hombres son un cielo / y el cielo sólo un hombre»[30]. El llamado «padre en el cielo» es el mismo cielo estrellado. El cielo es el *homo maximus*, y el *corpus sydereum* es, si puede decirse así, el representante del *homo maximus* en el individuo. «Pues el hombre no ha nacido del hombre: pues del primer hombre no hay antecesor / sino la criatura / y de lo creado es el *Limbus* / y el *Limbus* llegó a ser hombre / y el hombre siguió siendo *Limbus*. Y como así ha permanecido / ha de ser él / y ya que está encerrado en la piel (y nadie ve hacia dentro / y los efectos no son visibles en él) ha salido del padre / y no de él mismo. Pues el cielo exterior y su cielo

26. Paracelso conocía en cualquier caso el texto de la *Tabula smaragdina*, que constituye la autoridad clásica de la alquimia medieval. El texto reza: «Quod est inferius, est sicut quod est superius. Quod est superius, est sicut quod est inferius. Ad perpetranda miracula rei unius» [Lo que está abajo es como lo que está arriba y lo que está arriba es como lo que está abajo para hacer los milagros de una sola cosa].

27. *Paragranum*, p. 57.

28. *Ibid.*, p. 57.

29. *Ibid.*, p. 48. Cf. la gráfica descripción en *De ente astrale (Fragmenta ad Paramirnon*, pp. 112 s.): «El cielo es un espíritu / y un vapor / en el que habitamos lo mismo que el pájaro en el tiempo. No sólo las estrellas / la Luna / etc., forman el cielo / sino que hay estrellas en nosotros / las mismas que lo conforman / y que no vemos estando en nosotros... *Duplex est Firmamentum. Coeli et corporum, et illa habent concordantiam ad inuicem, et non Corpus ad Firmamentum...* [El firmamento es doble, del cielo y los cuerpos, y ellos convergen el uno en el otro, y no el cuerpo al firmamento...] el poder del hombre viene del firmamento superior, / y todas sus fuerzas están en él. Según él mismo sea fuerte o débil: así es también el firmamento en el cuerpo...».

30. *Paragranum*, p. 56.

son un solo cielo / pero dos partes. Como el padre y su hijo son dos / una sola anatomía / el que conoce una / conoce también la otra»[31].

32 El padre celeste, es decir, el hombre grande, también enferma, y de ahí que se puedan establecer diagnóstico y pronóstico para el hombre. Pero, como dice Paracelso, el cielo es su propio médico «como lo es el perro de sus heridas», lo que sin embargo no es el caso en el hombre. Por eso el hombre, dice, «debe restituir a su padre enfermedades y salud. Y viendo / que a este miembro lo ha hecho Marte / al otro Venus / a aquél Luna», etcétera[32]. Lo que evidentemente quiere decir que el médico ha de colegir la enfermedad y la salud del estado del padre, es decir, del cielo. El astro es en verdad etiológico. «Y es que», dice, «toda infección comienza en los astros / y de los astros desciende hasta el hombre: Es decir a lo que tienda el cielo / se inclinará el hombre. Pero no es / que el cielo se imponga al hombre: Por eso no debemos hacer humo ni aromas: sino seguir a los astros en el hombre / eso ha sido ordenado por la mano de Dios / imitar / lo que el cielo inicia y pare exteriormente / por eso debe venir luego al hombre. Así como el sol brilla a través del cristal / la luna lanza su luz a la tierra: Pero no está contra el hombre, o para la corrupción de su cuerpo / en la enfermedad. Pues así como el sol no llega al lugar mismo / tampoco los astros vienen al hombre / y sus rayos no tocan al hombre: Pues los *Corpora* han de hacerlo / y no el rayo / son los *Corpora Microcosmi Astralia* / que heredan el modo del padre»[33]. Los *Corpora Astralia* [cuerpos astrales] equivalen al mencionado *corpus sydereum sive astrale* [cuerpo sideral o astral]. En otro punto dice: «*del padre vienen las enfermedades*»[34] y no del hombre, como la carcoma no proviene de la madera.

33 Del mismo modo que tiene importancia el *astrum* para el diagnóstico y el pronóstico, también la tiene para la *terapia*. «Pues de aquí nace la causa / de que el cielo te sea desfavorable / y no quiera guiar tu medicina / de modo que no puedes realizar nada: El cielo ha de guiarte. Por eso el arte radica aquí en un lugar / en el que tú no debes decir / Melissa es una hierba madre / Mejorana es para la cabeza: Así hablan los que no entienden. Tal radica en Venus y en la Luna: Si quieres poseerlas / como pretendes / has de tener un cielo favorable / de otro modo no habrá efecto. Ahí está el error / que se ha adueñado de la medicina: Da sólo una cosa / si ayuda, ayuda. El arte de estas prácticas las conoce cualquier campesino / no hace

31. *Ibid.*, p. 55. [Marcado por Jung.]
32. *Ibid.*, p. 60.
33. *Ibid.*, p. 54.
34. *Ibid.*, p. 48.

falta un Avicena / o un Galeno»[35]. Si el médico pone en su justa relación el *Corpus astrale* con el cielo, es decir, con el Saturno fisiológico, a saber, el bazo, o a Júpiter con el hígado, entonces el médico está, como dice Paracelso, «en el buen camino». «Y que según esto sepa someter recíprocamente al Marte astral y al Marte crecido [precisamente el *corpus astrale*] / y conjugarlos y compararlos: Pues aquí está el meollo / que ningún médico ha descubierto antes de mí. De modo que hay que entender / que el remedio está preparado en las estrellas / y que se convierte en estrellas. Pues las estrellas superiores envían enfermedad y muerte / pero también curan. Si alguna vez debe ocurrir algo / no podrá ocurrir sin los astros. Debe ocurrir con los astros / en el camino / ya que la preparación debe ser llevada hasta el punto en que / de un mismo modo el remedio sea producido y preparado por el cielo»[36]. El médico debe conocer «el modo de la medicina según las estrellas / que son los astros de arriba y abajo. Y como la medicina nada puede sin el cielo / por eso ha de ser conducida por el cielo». Es decir, que la influencia astral debe regir también el procedimiento alquímico, concretamente la producción de los remedios arcanos. Y, así, dice Paracelso: «Y el curso del cielo enseña el curso y el régimen de fuego en el Atanor[37]. Pues la virtud / que yace en el zafiro / la da el cielo a través de *Solutionem* / *Coagulationem* y *Fixationem*»[38]. En cuanto a la aplicación práctica del medicamento, afirma que la medicina «se rige por la voluntad del astro / y es guiada y dirigida por el astro. Lo que, entonces, pertenece al cerebro / es aportado al cerebro por la Luna: Lo que pertenece al bazo / es llevado al bazo por Saturno: Lo que pertenece al corazón / es llevado al corazón por el Sol: Y por ello Venus aporta lo suyo a los riñones / Júpiter al hígado / y Marte a la bilis. Y no sólo con aquellos / sino también con todos los otros / de un modo que no puede enunciarse»[39].

34 Los nombres de las enfermedades también deben vincularse con la astrología, como la *Anatomey*, por la cual Paracelso, como ya se ha explicado, no entiende otra cosa que la estructura astrofisiológica del hombre, aunque desde luego no lo que Vesalio entendía como tal. Según Paracelso, la anatomía debe ser concebida como una «concordancia con la *machina mundi*». No basta con diseccionar el cuerpo «como un campesino / que pulsa un salterio»[40]. La *Anatomey* signi-

35. *Ibid.*, p. 73.
36. *Ibid.*, pp. 72 s.
37. El horno alquímico.
38. *Paragranum*, p. 77.
39. *Ibid.*, p. 73. También en este caso se trata de una antigua noción alquímica.
40. *Labyrinthus medicorum*, cap. IV, p. 162.

fica para él algo así como un análisis. Y, así, dice: «*Magica* es la *Anatomia Medicinae*... Por eso la *Magica* divide todos los *corpora* de la medicina»[41]. Pero la anatomía es para él también algo así como el recuerdo del conocimiento primigenio, innato, del hombre, que le es revelado por la *lumen naturae*. Por eso dice en el *Labyrinthus medicorum*: «Cuántas penas y trabajos ha necesitado el *Mille Artifex*[42] / para que luego el hombre haya perdido la memoria de esta anatomía / olvidando así el noble arte / y esté abocado a la extravagancia y otros absurdos / en los que no hay arte alguno / y así gastan inútilmente el tiempo sobre la tierra. Pues quien nada sabe / nada ama... Pero el que entiende / ama / observa / y ve»[43].

35 Con respecto a los nombres de las enfermedades, cree que deben ser escogidos según el zodíaco y los planetas, de donde resultarían términos como *Morbus leonis, sagitarii, Martis*, etc. Pero él mismo no se atuvo siempre a este principio. Con frecuencia olvida el nombre que le ha dado a una cosa e inventa uno nuevo para ella, lo que, dicho sea de paso, no facilita en modo alguno la comprensión de sus escritos.

36 Y así vemos que en Paracelso etiología, diagnóstico, pronóstico, terapia, terminología patológica, farmacognosia y farmacopea se encuentran en relación inmediata con los datos astrológicos y —*last not least*— también con las oportunidades de la praxis. Paracelso increpa así a sus colegas: «Debéis orientaros de tal modo en la ciencia / médicos todos / que conozcáis el origen de la felicidad y la desgracia: si no sabéis esto / apartaos de la medicina»[44]. Esto también puede querer indicar que, en el caso de una resolución desfavorable descubierta a través del horóscopo del enfermo, el médico tiene la posibilidad de esfumarse, lo cual, considerando la rudeza de aquellos tiempos, que conocemos por la biografía del gran Cardano, no estaba del todo fuera de lugar.

37 Pero el médico debe ser, además de alquimista y astrólogo, también filósofo. ¿Qué entiende Paracelso por *Philosophey*? Empecemos por decir que la filosofía, tal como él la entiende, no tiene nada que ver con nuestro concepto de la misma. En él se trata de un —como diríamos— asunto oculto. No lo olvidemos, Paracelso es alquimista de los pies a la cabeza y practica la vieja filosofía de la naturaleza, que, al contrario de lo que se cree hoy en día, tiene mucho menos que ver con el pensamiento que con la *vivencia*. En la tradición alquímica, las expresiones *philosophia*, *sapientia* y *scientia* son

41. *Ibid.*, cap. IX, p. 177.
42. El diablo.
43. *Labyrinthus medicorum*, cap. IX, p. 178.
44. *Paragranum*, p. 67.

esencialmente idénticas. A pesar de que por una parte se emplean como ideas abstractas, curiosamente se conciben como algo material, o al menos como contenidas en la materia[45] y denominadas según ésta. Aparecen como mercurio, concretamente *Mercurius*, plomo, o *Saturnus*, oro o *aurum non vulgi*, como sal o *sal sapientiae*, como agua o *agua permanens*, etcétera. Es decir: estas materias son arcanos y, como éstos, también la filosofía es un arcano. En la práctica, el resultado es que la filosofía está en cierta medida oculta en la materia y que por lo tanto puede hallarse en la materia[46]. Se trata, como es evidente, de proyecciones psicológicas, es decir, de un estado mental primitivo claramente presente aún en época de Paracelso, cuyo síntoma capital es la *identidad inconsciente* de sujeto y objeto.

38 Me ha parecido necesario adelantar estas observaciones porque sirven para facilitar la comprensión del concepto de filosofía en Paracelso. Así, pregunta Paracelso: «¿Qué es la naturaleza sino filosofía?»[47]. Está en el hombre y fuera de él. Es como un espejo, y éste se compone de los cuatro elementos, pues en los elementos se refleja el microcosmos[48]. Se puede reconocer por su «madre»[49], es decir, por la *Materia* de los elementos. En realidad, hay «dos filosofías» (!), a saber, la de las esferas inferior y superior. La inferior concierne a los *minera*, la superior a los *astra*[50]. La última es en realidad la astronomía, de lo cual se desprende lo poco que en Paracelso se distingue el concepto de filosofía del de *scientia*. Esto se aclara de-

45. De aquí resulta el extraño, pero característico, uso del lenguaje de los alquimistas, como cuando afirman: «Illud corpus est locus scientiae, congregans illam» [Aquel cuerpo es el lugar de la ciencia, que la reúne], etc. (Mysilus, *Philosophia reformata*, p. 123).

46. El *Liber quartorum* (siglo X) habla directamente de la «extracción de los pensamientos». El texto que se refiere a ésta reza: *Sedentes super flumina Eufrates, sunt Caldaei, stellarum periti, et judiciorum canon, et sunt priores, qui adinvenerunt extrahere cogitationem* [Sentados sobre el río Éufrates están los caldeos, expertos en las estrellas e investigadores de ellas, son los primeros que descubrieron la forma de extraer los pensamientos reflexivos]. Estos habitantes de las orillas del Éufrates eran seguramente los sabios o harranitas, a cuya docta actividad hemos de agradecer la transmisión de una serie de tratados científico-naturales de origen alejandrino. Como en Paracelso, encontramos ya aquí la vinculación de la transformación alquímica con el influjo de los astros. Y, así, se dice (en el mismo pasaje): *Qui sedera super flumina Eufrates, converterunt corpora grossa in speciem simplicem, cum adiutorio motus corporum superiorum* [Los que se sientan sobre el río Éufrates, convirtieron los cuerpos espesos en elementos simples, con la ayuda del movimiento de los cuerpos superiores], etcétera (*Theatrum chemicum*, vol. V, p. 144). Cf. el *extrahere cogitationem* con el paracélsico *attrahere scientiam atque prudentiam* (*v.* más adelante, § 39).

47. *Paragranum*, p. 26.

48. *Ibid.*, p. 27.

49. *Ibid.*, p. 28.

50. *Ibid.*, p. 13; también en la p. 33.

finitivamente cuando oímos que la filosofía concierne a la tierra y al agua, mientras que la astronomía al aire y al fuego[51]. La filosofía es el conocimiento de la esfera inferior. Es, como la *scientia*, innata en todas las criaturas de la naturaleza; así, el peral produce la pera sólo por su *scientia*. Ésta es una «influencia» *oculta en la naturaleza*. También está oculta en el hombre, y se precisa la *Magica* para revelar este arcano. Todo lo demás es, como dice, «hueca fantasía / y locura / de la cual surgen los fantaseadores». Este *donum* de la *scientia* hay que llevarlo «a su grado máximo mediante la alquimia»[52]. Es decir, la *scientia* se destila, sublima y sutiliza, como las propias sustancias químicas. Si las *scientiae* de la naturaleza» no están en el médico, dice, «parloteas sin sentido / sin conocer con certeza / más que la cháchara de tu hocico»[53].

39 Por eso no es extraño que la filosofía sea también una práctica. Dice en sus *Fragmenta Medica*: «En la filosofía está el conocimiento / de todo el globo / y eso por la práctica. Pues la filosofía no es más / que *Practica Globuli* o *Sphaerae*... *Philosophia* enseña la fuerza y la propiedad de las cosas terrenas / y acuáticas... Por eso te digo de la filosofía / que así como hay un *Philosophus* en la tierra / también lo hay en el hombre. Pues hay un *Philosophus* de la tierra / uno del agua»[54], etcétera. Según esto, hay en el hombre un *Philosophus* en el mismo sentido en que hay un alquimista, siendo éste, como ya sabemos, el estómago. Pero la misma función se encuentra también en la tierra, de la que puede, llegado el caso, «extraerse» la filosofía. A ello alude nuestro texto cuando habla de la *practica globuli*, que equivale al tratamiento alquímico de la *massa globosa*, es decir, de la *prima materia*, verdadera sustancia arcana. La filosofía es por lo tanto método alquímico[55]. El conocimiento filosófico es de hecho para Paracelso una actividad del objeto, por lo que lo denomina un «arrojar». «El árbol... da el nombre “árbol” sin el alfabeto», y en cierta medida dice lo que es y contiene, al igual que los astros, «que contienen su sentencia del firmamento». Por eso puede decir Paracelso que el *Archasius* del hombre[56] atrae «scientiam atque

51. *Op. cit.*, p. 47.

52. *Labyrinthus medicorum*, cap. VI, pp. 168 s.

53. *Op. cit.*, cap. VI, p. 170.

54. *Fragmenta medica*, liber quatuor columnarum medicinae, p. 132.

55. También aquí Paracelso se muestra como un alquimista conservador, La alquimia había establecido ya en la Antigüedad un proceso cuádruple designado como τετραμερειν τὴν φιλοσοφίαν: «la división de la filosofía en cuatro partes» (Berthelot, *Collection des anciens alchimistes grecs*, III, XLIV, 5, p. 219).

56. *Archasius*, seguramente idéntico a *Archeus*, el calor vital interior, el llamado Vulcano. Parece estar localizado en el vientre, donde cuida de la digestión y produce «alimentos», como el *Archeus Terrae* produce los metales. Es el alquimista de la tierra, que gradúa

prudentiam»[57]. E incluso admite con gran modestia: «¿Qué halla el hombre en sí mismo / o a través de él? ni cómo poner un remiendo a unos pantalones»[58]. Por lo demás, no pocas artes medicinales han sido «reveladas por el diablo y los espíritus»[59].

40 No deseo acumular más citas. De lo dicho debería desprenderse con toda claridad que también la *filosofía* del médico es asunto misterioso. Por eso resulta casi natural que Paracelso sea un gran admirador de la *magia* y de *la Ars cabbalistica*, del *Gabal*. Si el médico no conoce la magia, «es un loco y un bienintencionado de la medicina / más apto para el engaño / que para la verdad... La *Magica* ha de ser [para él] *Praeceptor*... y *Paedagogus*»[60]. De acuerdo con esto, Paracelso diseñó muchos amuletos y sellos[61], contribuyendo así, no sin culpa, a propiciar su fama de hechicero. De los médicos del futuro dice —y esta mirada al porvenir lo caracteriza muy bien—: «Serán geomantes / serán *adepti* / serán *Archei* / serán *Spagyri*, tendrán el *Quintum Esse*»[62], etcétera. Si se ha cumplido el sueño químico de la alquimia, Paracelso previó visionariamente la medicina química actual.

41 Pero antes de concluir mi exposición, por desgracia demasiado sumaria, desearía resaltar un aspecto enormemente importante de su terapia, a saber, el *psicoterapéutico*. Paracelso aún llegó a conocer el antiquísimo método del *conjuro de las enfermedades*, del que el *Papiro Ebers* nos ofrece excelentes ejemplos de la época del antiguo Egipto[63]. Paracelso denomina este método *Theorica*. Hay, dice, una *Theorica Essentiae Curae* y una *Theorica Essentiae Causae*, pero se apresura a añadir: «Las *Theorica curae et causae* están unidas y entrelazadas». Lo que hay que decir al enfermo se deriva de *la propia*

el fuego mineral de los montes» (*De transmutationibus rerum naturalium*, lib. VII, 305). Tampoco esta idea es original. La encontramos ya en el harranita *Liber quartorum*. El *Archeus* se denomina allí *Alkian* o *Alkien*. «Alkian est... spiritus nutriens et regens hominem, per quem fit conversio nutrimenti, et generatio animalis, et per ipsum consistit homo...» (Alkian es... el espíritu nutriente y que rige al hombre, por el cual se hace la conversión de los alimentos y la generación del animal, y por el cual el hombre es lo que es] (*Theatrum chemicum*, vol. V, p. 152). «Alkien terrae, est Alkien animalis: In finibus terrae... sunt vires..., sicut vires animalis [*sic*] quas vocant medici alkien» [El Alkien de la tierra es el Alkien del animal: En los confines de la tierra... están las fuerzas del animal (*sic*) (así) a las que los médicos llaman alkien] (*op. cit.*, p. 191).

57. *De vita longa*, liber I, cap. IX, p. 26.

58. *Paragranum*, p. 98.

59. *Von dem Podagra*, p.145.

60. *Labyrinthus medicorum*, cap. IX, p. 177.

61. *Archidoxis magicae*,/Huser II, Zehender Theil: catalogus (cf. también Sudhoff XIV, pp. 437 ss.).

62. *Paragranum*, p. 21.

63. Siglo XVI a.C. Cf. Ebers, *Papyros Ebers. Das hermetische Buch über die Arzneimittel der alten Ägypter*.

naturaleza del médico: «por eso debe ser perfecto / de otro modo no podrá deducir nada». La *luz de la naturaleza* debe darle instrucción, es decir, tiene que proceder intuitivamente, pues sólo gracias a la iluminación llega a entenderse el *Textus libri Naturae*. Por eso, el *Theoricus medicus* debe *hablar desde Dios*, pues Dios ha creado al médico[64] y la medicina, y así como el teólogo extrae sus verdades de las Sagradas Escrituras reveladas, así el médico las toma de la luz de la naturaleza. La *Theorica* es para él *Religio medica*. Da a continuación un ejemplo de cómo hay que practicar la *Theorica*, es decir, de cómo hay que hablarle al paciente: «O bien uno es hidrópico, dice / que el hígado se le ha enfriado / etcétera. Y entonces es propenso a la hidropesía: tales razones son escasas. Pero si dices / que es un *Semen* meteórico que se convierte en lluvia / la lluvia destila desde arriba / del *mediis Interstitiis* a las partes inferiores / y entonces surge de la semilla / un agua / una laguna / un lago: Entonces has acertado. Pues tal como vemos un cielo hermoso y alegre / sin nubes: Igual que en un instante / se levanta una pequeña nube / que crece y aumenta / hasta que en una hora se forma una gran lluvia / granizo / un chaparrón / etcétera. Así debemos nosotros teorizar / desde el fundamento de la medicina / sobre la enfermedad / tal como se ha dicho»[65]. Se ve cuán sugestivo debe ser este discurso para el enfermo. El símil meteorológico mueve a la precipitación: en seguida se abrirán las compuertas del cuerpo y se derramará el *ascites*. No hay que desdeñar semejante estimulación psíquica, incluso en las enfermedades orgánicas, y estoy convencido de que más de una curación milagrosa de nuestro maestro se debe a su magnífica *Theorica*.

42 Sobre la actitud médica frente al enfermo ha dicho muchas cosas certeras. De entre sus múltiples aseveraciones sólo quiero citar, para concluir, unas pocas pero hermosísimas palabras extraídas del *Liber de caducis*[66]: «La más necesaria de todas las cosas / es la misericordia / que debe ser innata al médico». «Donde no hay amor / no hay arte». El médico y la medicina «no son nada / más que misericordia dada al necesitado / por Dios». Por «obra del amor» se alcanza el arte. «El médico ha de tener no menos misericordia y amor / de la que se supone en Dios para con los hombres». La misericordia es «el maestro del médico». «Yo bajo el Señor / el Señor por debajo de mí / yo por debajo de Él / fuera de mi oficio / y Él por debajo de mí / fuera de su oficio. Así está siempre uno bajo el oficio del otro /

64. De todas las facultades, Dios prefiere la del médico. Por eso, éste debería ser sincero y «sin máscara» (*Paragranum*, p. 95).

65. *Labyrinthus medicorum*, cap. VIII, pp. 175 s.

66. *Paragraphus primus*, pp. 245-249.

y en tal amor / siempre sometido al otro». El médico es «el medio [por el cual] la naturaleza es puesta en obra... la medicina crece sin ser solicitada / y sale de la tierra / aunque nada hayamos pedido». Lo que hace el médico no es obra suya. «El ejercicio de este arte radica en el corazón: si tu corazón yerra / también el médico en ti yerra». «No debe decir con Satán desesperado / es imposible». Por ello hay que confiar en Dios. Pues antes «te hablarán las hierbas y raíces / en las que reside la fuerza / que precisabas». «El médico ha comido del banquete / al que no acudieron los invitados».

43 Con esto he llegado al final de mi exposición. Me sentiré satisfecho si he logrado transmitir al menos algunas impresiones de la personalidad tan especial como genial, así como de la atmósfera espiritual, del famoso médico que sus contemporáneos designaron con razón como el *Lutherus medicorum*. Paracelso es una de esas grandes figuras del Renacimiento que, por su carácter insondable, hoy, tras cuatrocientos años, siguen siendo problemáticas.

3

SIGMUND FREUD COMO FENÓMENO HISTÓRICO-CULTURAL*

44 Evaluar la aportación histórica de alguien que todavía vive es siempre tarea delicada y peligrosa. Pero si, como en el caso de Freud, tenemos ante nosotros la obra de toda una vida y un sistema de pensamiento cerrado, entonces parece posible abarcar sus condicionamientos y su significado histórico. Su doctrina, cuyos rasgos generales deberían serle hoy ya familiares a cualquier lego culto, no posee ramificaciones inabarcables, tampoco incluye elementos foráneos cuyos orígenes procedieran de otros campos de la ciencia y, por último, descansa sobre unos pocos principios transparentes que dominan y penetran exclusivamente el acervo de las ideas de Freud. Por lo demás, el creador de esta doctrina la ha identificado también con su método del «psicoanálisis», creando así un sistema rígido al que con razón se tacha de absolutista. Por otra parte, sin embargo, esta plasmación de una teoría, tan extraordinaria dentro de la historia de las ciencias, tiene la ventaja esencial, como fenómeno extraño y singular, de destacar claramente de su trasfondo filosófico y científico. En ningún momento se confunde con otras nociones contemporáneas y nunca remite conscientemente a precursores en la historia del espíritu. Esta impresión de ausencia de vínculos se acentúa aún más gracias a una terminología peculiar que en ocasiones roza la jerga subjetiva. Da la impresión, como pretende el mismo Freud, de que esta doctrina hubiera surgido exclusivamente de la consulta médica y de que a nadie agradó excepto a su creador, quedando como una estaca clavada en la carne de la ciencia «académica». Pero ni la idea

* Publicado primeramente en *Charakter. Eine Vierteljahresschrift für psychodiagnostische Studien und verwandte Gebiete* 1/1 (Berlin, septiembre, 1932). Jung colaboraba en esta revista, junto con Alfred Adler, Gordon W. Allport, Manfred Bleuler, Lucien Lévy-Bruhl y otros. Más tarde se incluyó también en C. G. Jung, *Realidad del alma* (véase Bibliografía).

más original y autónoma cae simplemente del cielo, sino que emana de un entramado objetivo de raíces con el que todos los coetáneos —lo reconozcan o no— se encuentran estrechamente vinculados.

45 Freud parte de una serie de premisas históricas que hacen casi necesaria su aparición, y su idea principal, la doctrina de la *represión de la sexualidad*, es la más condicionada por la historia de la cultura. Freud, como su coetáneo espiritual más relevante, Nietzsche, aparece a finales de la era victoriana, que no recibió un nombre tan contundente en el continente a pesar de ser tan característica de los países germánicos y protestantes como de los anglosajones. La victoriana fue una época de represión, un intento desesperado de perpetuar artificialmente mediante el moralismo una serie de ideales ya anémicos que se inscribían en el marco de la decencia burguesa. Estos «ideales» eran los últimos vestigios de las creencias religiosas colectivas de la Edad Media que poco antes habían visto sacudidos sus cimientos por la Ilustración francesa y la revolución subsiguiente. Simultáneamente se vaciaron de contenido viejas verdades del ámbito político y amenazaban con desmoronarse. Quizá era demasiado pronto para ello y, por esta razón, el siglo entero se esforzó denodadamente por mantener con vida de algún modo el medievo cristiano, a punto de disolverse. Se sofocaron revoluciones políticas, se abortaron intentos de liberación moral mediante el peso de la opinión pública burguesa, y la filosofía crítica de finales del siglo XVIII desembocó primeramente en renovados intentos sistemáticos de encerrar al mundo en un marco conceptual, según el ejemplo medieval. Pero en el transcurso del siglo XIX la Ilustración acabó por abrirse paso, sobre todo en forma de materialismo científico y racionalismo.

46 Éste es el humus del que surge Freud, y sus rasgos espirituales determinan su destino. Tiene la pasión del hombre de la Ilustración —una de sus citas predilectas es la volteriana «*Écrasez l'infâme*»—; con deleite señala lo que «se esconde detrás» de esto o aquello, y todos los fenómenos espirituales complejos, como el arte, la filosofía o la religión se le antojan sospechosos, «nada más que» represiones del instinto sexual. Esta actitud esencialmente reduccionista y negativa para con los valores culturales reconocidos se basa en un condicionamiento histórico. Ve las cosas como su época le fuerza a verlas. Y donde esto resulta más evidente es en su escrito *El porvenir de una ilusión*, en el que esboza un cuadro de la religión que responde con exactitud meridiana a los prejuicios de la era materialista.

47 Su pasión de ilustrado por la explicación negativa descansa en la circunstancia histórica de que la era victoriana empleaba valores culturales para amañar una imagen del mundo burguesa; entre los diversos medios que utiliza, la religión —precisamente una religión

represiva— desempeñaba un papel preponderante. Es esta falsa imagen de la religión la que tiene en mente Freud. Lo mismo ocurre con la imagen del ser humano: sus cualidades conscientes —en términos victorianos: su persona falsificada según un modelo ideal— descansan en trasfondos igualmente oscuros, a saber, en una sexualidad infantil reprimida; sí, cualquier don o creación positivos descansarían en un *minus* infantil, de acuerdo con el lema materialista «El hombre es lo que come»*.

48 Esta concepción del hombre constituye —desde la perspectiva histórica— una reacción erostrática** contra la tendencia de la era victoriana a verlo todo de color de rosa y denominar todo *sub rosa*, pues fue una época caracterizada por un «andar de puntillas» espiritual, cuyo resultado fue un Nietzsche capaz de emplear un martillo para filosofar***. Lógicamente, en la doctrina de Freud desaparecen los motivos éticos condicionados por el destino. Han sido sustituidos por una moral convencional, de la que con razón se presupone que sólo puede existir tal como es y de ningún otro modo, y que no habría visto la luz si uno o más antepasados malhumorados no hubieran inventado tales preceptos a fin de neutralizar convenientemente su propia impotencia. Desde entonces se dan (lamentablemente) tales concepciones, que se perpetúan en el «superyó» de cada cual. Esta noción grotescamente desvalorizadora es el justo castigo al hecho histórico de que la ética de la era victoriana no era tampoco otra cosa que una moral convencional y el engendro de amargados *praeceptorum mundi*.

49 Si juzgamos a Freud desde lo que le antecede, es decir, como un exponente del resentimiento**** del incipiente siglo contrapuesto al XIX, con sus ilusiones, su hipocresía, sus medias verdades, sus sentimientos falsos y exacerbados, su insulsa moral, su religiosidad artificial, carente de savia, y su lamentable gusto, le haremos, en mi opi-

* «*Der Mensch ist, was er isst*». Juego de palabras acuñado por Ludwig Feuerbach (1804-1872) para sancionar su concepción materialista de la existencia humana. Feuerbach, iniciador de la llamada «izquierda hegeliana», tuvo una gran influencia en el pensamiento juvenil de Marx y Engels, quienes luego se distanciaron de su pensamiento a causa de su determinismo mecanicista [LM].

** Eróstrato (*ca.* 365 a.C.) incendió el templo de Artemisa en Éfeso para pasar a la posteridad. Conocedores de este designio, sus conciudadanos, además de someterle a suplicio, prohibieron que, en adelante, se pronunciara su nombre. En este sentido, la elección de su figura por parte de Jung en este contexto no parece acertada [LM].

*** Esta frase hace referencia al subtítulo dado por Nietzsche a su obra *Götzendämmerung —Ocaso de los ídolos—* (1888), que reza: «Cómo se filosofa con el martillo» [LM].

**** Igualmente esta mención del «resentimiento» evoca la filosofía de Nietzsche, que presentaba esta actitud como característica del cristianismo en general, y del decadente del siglo XIX en particular (cf. *Genealogía de la moral*, *El Anticristo* y la citada *Ocaso de los ídolos*) [LM].

nión, más justicia que si nos lo representamos como el promulgador de nuevos caminos y verdades. Es un gran destructor que rompe las ataduras del pasado. Libera del insalubre peso de un viejo y podrido mundo de costumbres. Enseña a entender de un modo totalmente distinto los valores en los que creían nuestros padres, por ejemplo esa patraña sentimental sobre los padres que «sólo viven para sus hijos», o el motivo del noble hijo que «lleva en palmitas a su madre toda su vida», o el ideal de la hija que «entiende perfectamente» a su padre. Antes estas cosas se creían a pies juntillas. Pero desde que Freud pone sobre la mesa familiar la poco delicada idea de la «fijación incestuosa» como objeto de negociación, se suscitan provechosas dudas que en ocasiones no resulta sensato llevar demasiado lejos.

50 Hay que entender correctamente la «teoría sexual» como crítica de la psicología contemporánea. También puede uno reconciliarse con sus nociones y afirmaciones más irritantes sabiendo contra qué premisas históricas se dirigían. Si se sabe cómo el siglo XIX transforma hechos perfectamente naturales en virtudes sentimentales y morales con tal de no alterar su imagen del mundo, entonces se alcanza a comprender algo del sentido del aserto freudiano de que el lactante experimenta su sexualidad ya en el pecho de la madre, seguramente la afirmación que más polvareda ha levantado. Esta interpretación pone en tela de juicio la proverbial inocencia del lactante aferrado al pecho materno, es decir, la *relación madre-hijo*. Y eso es lo esencial de la afirmación, que es un tiro asestado al corazón de la «sagrada maternidad». Que las madres lleven en su seno a los hijos no es un hecho sagrado, sino natural. Si se afirma que es sagrado, surge la apremiante sospecha de que se quiere ocultar algo poco confesable. Freud dijo en voz bien alta lo que «había detrás», sólo que, lamentablemente, inculpó al lactante en lugar de a la madre.

51 Desde el punto de vista científico, la teoría de la sexualidad del lactante tiene poco valor, pues también a la oruga le es indiferente que se diga de ella que come su hoja experimentando un placer común o uno sexual. El mérito histórico de Freud no se deriva de estos desatinos escolásticos en la interpretación de nociones de ciencias específicas, sino del hecho, que fundamenta su fama, de que, cual profeta del Antiguo Testamento, derriba ídolos falsos e, inmisericorde, expone a la luz del día la podredumbre del alma contemporánea. Allí donde emprende su dolorosa reducción (por ejemplo, en su visión del buen Dios del siglo XIX como transfiguración del señor papá, la acumulación de dinero como placer excrementicio infantil, etcétera) podemos estar seguros de que subyace una sobrevaloración o un falseamiento colectivo. ¿Dónde, por ejemplo, enfrenta al meloso Dios del siglo XIX un *deus absconditus*, como hace Lutero? ¿No

suelen presuponer todas las personas de bien que la gente decente gana mucho dinero?

52 Como Nietzsche, como la guerra mundial, Freud y su contrapartida literaria, Joyce, son una respuesta a la enfermedad del siglo XIX. Ésa es seguramente su razón de ser. Sin embargo, prospectivamente no entraña programa alguno, pues ni el empeño más audaz ni la voluntad más férrea podrían convertir en experiencia humana no reprimida todos los deseos incestuosos reprimidos junto al resto de las incompatibilidades. Al contrario: poco han tardado en abalanzarse los pastores protestantes sobre el psicoanálisis, encontrando en él un medio insuperable de agudizar la conciencia de los hombres respecto de algo más que los pecados conscientes, un resultado realmente grotesco, pero extremadamente lógico, como ya previó proféticamente Stanley Hall[1]. Incluso los médicos freudianos empiezan a reconocer una nueva represión, tal vez aún más desalmada; comprensiblemente, pues nadie sabe qué hacer con los deseos incompatibles. Por el contrario, es fácil ver lo sensato que es, en principio, reprimir tales cosas.

53 Freud inventó —para aliviar este conflicto de conciencia— el concepto de sublimación. La noción de sublimación no es nada menos que el arte del alquimista de convertir lo innoble en noble, lo inútil en útil, y lo desechable en algo aprovechable. Quien lograse tal hazaña merecería sin duda fama inmemorial. Lamentablemente, los físicos aún no han descubierto un modo de recuperar la energía que no conlleve el consumo de una porción de energía aún mayor. La «sublimación» sigue siendo un pío *desideratum* inventado para acallar a inoportunos curiosos.

54 En la discusión de estos problemas no quiero hacer recaer todo el peso en las dificultades profesionales a las que se enfrenta el psicoterapeuta práctico, sino más bien en el hecho de que éstas también revelan que la aportación de Freud no constituye un programa. No puede entenderse como un proceso hacia adelante. Todo en él se orienta hacia atrás, y también con una selectiva parcialidad. Sólo le interesa de dónde vienen las cosas, no hacía dónde van. Es algo más que la necesidad científica de hallar las causas lo que le obliga a buscar el origen, pues de otro modo no podría escapársele que ciertos hechos psicológicos tienen en realidad otra justificación que los yerros de la *chronique scandaleuse*.

55 Un ejemplo excelente de ello es su escrito sobre Leonardo da Vinci y su problema de las dos madres*. Efectivamente, Leonardo

1. Cf. su autobiografía.
* *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci.*

era hijo ilegítimo de su madre y tuvo una madrastra, pero en realidad el problema de las dos madres existe como motivo mitológico, aunque no se den en realidad dos madres. Los héroes tienen con frecuencia dos madres, y entre los faraones esta costumbre mitológica era incluso *de rigueur*. Freud en cambio se detiene en el hecho deficitario; se conforma con afirmar que detrás de ello se encuentra, *naturalmente*, algo desagradable o negativo. Aunque este procedimiento no sea precisamente «científico», desde el punto de vista de la justicia histórica yo le atribuyo un mérito aún mayor que si fuera científicamente inatacable. Pues entonces los oscuros trasfondos, *también* presentes, se verían difuminados por la precisión *científica*, y en tal caso el cometido histórico de Freud, sacar a la luz lo oscuro que se oculta tras fachadas falseadas, no se habría cumplido. Frente a esto, una leve imprecisión científica no significa nada. En realidad, al leer sus obras detenidamente, uno tiene la impresión de que su capacidad científica y su finalidad, que Freud pone una y otra vez en primer plano, fueron utilizadas veladamente por la misión inconsciente que debía cumplir en el plano cultural a expensas de una verdadera creación teórica. Y es que hoy la voz del que clama en el desierto ha de vibrar con ecos científicos si quiere ganarse el oído de sus coetáneos. Es necesario señalar que es la *ciencia* la que ha revelado tales resultados. Sólo eso convence más o menos. Pero ni siquiera la ciencia está a salvo de una cosmovisión inconsciente del mundo. ¡Qué fácil habría sido presentar a la *Anna selbdritt** de Leonardo como la representación clásica del motivo mitológico de las dos madres! Pero se gana mucho más para la psicología tardovictoriana de Freud y, con ello, para un público inmensamente amplio, cuando «tras una exhaustiva investigación» resulta que fue un pequeño error del respetable padre de Leonardo el que dio vida al gran artista. Este golpe da en la diana. El motivo mitológico de las dos madres es *realmente* científico y por ello sólo conmueve a los pocos a quienes importa el conocimiento intemporal. Pero deja frío al gran público, pues para éste el Freud unilateralmente inclinado hacia lo negativo significa mucho más que para la ciencia.

56 Como es sabido, la ciencia aspira a establecer juicios imparciales, globales y no tendenciosos. La teoría freudiana, en cambio, es en el

* Término para el que no hemos encontrado traducción adecuada —cosa que, por otra parte, ha ocurrido igualmente a los dos editores de la *Obra completa* de Sigmund Freud al castellano—, probablemente dada la procedencia popular que denota su especial construcción. Con este término se designan las imágenes —pinturas y esculturas— que representan a santa Ana, su hija la Virgen María y el hijo de ésta, Jesús. El significado de este nombre podría ser, aproximadamente, «Ana, tres veces la misma», sugiriendo una cierta idea popular de una trinidad preponderantemente femenina, o femenina sin más, ya que Jesús sería, también, Ana [LM].

mejor de los casos una verdad a medías y por ello su permanencia y eficacia precisan de la rigidez del dogma y el fanatismo del inquisidor. La verdad científica sólo precisa de constataciones simples. En su fuero interno, la teoría psicoanalítica no quiere pasar por verdad científica, sino que aspira a influir en un público amplio. Y ahí revela su origen, la consulta médica. Proclama eso que el neurótico de fin de siglo tuvo que reconocer primero a fondo, pues es una de las víctimas inconscientes de la psicología tardovictoriana. El psicoanálisis destruye en su persona los falsos valores erradicando toda la podredumbre del periclitado siglo XIX. En este sentido, el método supone un valioso, e incluso necesario, incremento de conocimientos prácticos que las investigaciones realizadas en el campo de la psicología de la neurosis propiciaron eficacísimamente. A la arrojada unilateralidad de Freud hemos de agradecerle que la medicina esté hoy capacitada para tratar individualmente los casos de neurosis y que la ciencia se haya enriquecido con un método que le permite aplicarse al estudio del alma individual. Antes de Freud tal cosa sólo existía como curiosidad.

57 Pero en la medida en que la neurosis no es una enfermedad específica de la era posvictoriana, sino que disfruta de una difusión generalizada en el tiempo y el espacio, dándose también en pueblos o individuos que no necesitan ser particularmente ilustrados en materia sexual ni que se destruyan ciertas premisas nocivas en tal sentido, cualquier teoría de la neurosis o de los sueños basada en un prejuicio victoriano resulta para la ciencia de una importancia cuando menos secundaria. Si no fuera así, la concepción de Adler, tan distinta, habría quedado totalmente sin efecto. Adler también reduce, pero no remitiéndose al principio de placer, sino al deseo de poder, y con un éxito innegable. Este hecho ilumina llamativamente la unilateralidad de la teoría freudiana. La de Adler también adolece de ella, pero sumada a la freudiana ofrece un cuadro más completo y exacto del resentimiento contra el espíritu del siglo XIX. El moderno abandono de los ideales paternos se refleja también en Adler.

58 Pero el alma humana no es sólo el producto del correspondiente espíritu de la época, sino una cosa de mucha mayor consistencia e inmutabilidad. El «siglo XIX» no es más que un fenómeno local y transitorio que ha dejado un poso relativamente fino de polvo sobre el alma vieja de la humanidad. Cuando, sin embargo, se retire dicha capa, cuando se hayan limpiado los cristales de nuestras gafas profesorales, ¿qué veremos entonces? ¿Cómo veremos el alma, y cómo explicaremos entonces una neurosis? Este problema se le plantea a cualquier médico práctico cuyos pacientes no han sanado aun después de desenterrar todas sus experiencias sexuales infantiles y tras

desmenuzar todos los valores culturales en sus turbios elementos, o cuando el paciente se ha convertido en una ficticia persona normal o ente comunitario.

59 Una teoría psicológica general que aspire a tener validez científica no puede basarse en las malformaciones del siglo XIX, y una teoría de la neurosis debe explicar también la histeria entre los maoríes. En cuanto la teoría sexual abandona el exiguo territorio de la psicología de la neurosis y se adentra en otros campos, como por ejemplo la psicología de los primitivos, su parcialidad y su insuficiencia saltan a la vista. Las nociones surgidas de la observación empírica de neurosis vienesas entre 1890 y 1920 difícilmente pueden aplicarse a los problemas de *Tótem y tabú*, aunque se intente hacerlo de modo muy hábil. Freud no llegó a adentrarse en la capa más profunda de lo humano en general. No debía y no podía hacerlo sin traicionar la misión a la que estaba abocado en el ámbito de la historia de la cultura. Esta misión la cumplió, y era tarea suficiente como para abarcar la gloriosa obra de toda una vida.

4

SIGMUND FREUD. NECROLOGÍA*

60 El nombre de Freud es ya inseparable de la historia de las ideas de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La perspectiva freudiana ha rozado todas las esferas de nuestra vida espiritual contemporánea, a excepción de las ciencias naturales exactas; ha tocado todo aquello donde se manifiesta el alma humana, es decir, principalmente el amplio campo de la psicopatología, y luego la psicología, la filosofía, la estética, la etnología y *—last not least—* la psicología de la religión. Y es que todo lo que se aplica con validez, o con aparente validez, a la esencia del alma atrae automática e indefectiblemente a sus dominios todo el ámbito de las ciencias del espíritu; pues cualquier cosa que se piense de la esencia del acontecer del alma afecta a las bases psíquicas de todas las ciencias del espíritu, aunque las decisiones verdaderas se tomen en el campo de la disciplina médica, que, como es sabido, no se cuenta entre las ciencias del espíritu.

61 Freud era un «neurólogo» (en el sentido estricto de esta palabra) y no dejó de serlo en ningún aspecto. No era psiquiatra, ni psicólogo, ni filósofo. En el campo de la filosofía carecía incluso de los conocimientos más elementales. Así, en una ocasión me aseguró personalmente que jamás se le había ocurrido leer a Nietzsche. Tal hecho resulta importante para comprender las particulares opiniones de Freud, que destacan por una aparente falta de presupuestos filosóficos. La formación de sus teorías lleva el sello inconfundible de la sala de consulta del médico. Su punto de partida inamovible es el alma *neuróticamente* degenerada que, en parte renuente y en par-

* Publicado primeramente como necrología en *Sonntagsblatt der Basler Nachrichten* XXXIII/40, Basilea, 1 de octubre de 1939. Freud habla fallecido el 23 de septiembre.

te con un placer mal disimulado, desgrana sus secretos ante la crítica mirada del médico. En la medida en que el paciente neurótico, además de ser un exponente de su estado morboso individual, lo es también, y siempre lo fue, de la disposición espiritual de su tiempo y lugar, habrá siempre un puente entre la observación médica de su caso particular y ciertos presupuestos espirituales de índole general, cuya existencia permitió a Freud aplicar sus intuiciones, obtenidas en la estrechez de su consulta, a la amplitud de un mundo de premisas morales, filosóficas y religiosas, siendo estas últimas fatalmente accesibles a su exploración crítica.

62 Freud debe su inspiración primera a Charcot, el gran maestro de la Salpêtrière. Uno de los fundamentos que adquirió allí fue la doctrina del hipnotismo y de la sugestión (en 1888 tradujo el libro de Bernheim sobre la sugestión); otro es el descubrimiento de Charcot de que los síntomas histéricos son consecuencia de ciertas representaciones que han tomado posesión del «cerebro» del enfermo. Un discípulo de Charcot, Pierre Janet, desarrolló esta idea dotándola del fundamento necesario en sus voluminosas obras *Les obsessions et la psychasthénie* y *Névroses et idées fixes*. El veterano colega de Freud, Joseph Breuer, de Viena, aportó a esta constatación extraordinariamente importante (que, por otra parte, ya había hecho mucho antes más de un médico de familia) un caso ejemplar, para fundar luego sobre ella una teoría de la que Freud afirma que coincide con una concepción del medievo, tras sustituir al «demonio» de la fantasía sacerdotal por una fórmula psicológica. La medieval *teoría de la posesión* (atenuada en Janet como «obsesión») encontró una acogida positiva en Breuer y Freud, si bien el espíritu maligno —en una inversión del milagro fáustico— se reveló como el núcleo de una inofensiva «fórmula psicológica». El gran mérito de ambos investigadores fue no pasar de largo ante la importante analogía de la posesión, como hace el racionalismo francés de Janet, sino más bien, siguiendo la teoría medieval, desempolvar el factor causante de la posesión para ahuyentar en cierto modo al espíritu maligno. Breuer fue el primero en descubrir que las «representaciones» que ocasionan la enfermedad eran recuerdos de ciertos acontecimientos que definió como *traumáticos* (lesivos). Este resultado constituye un primer paso decisivo, más allá de las constataciones de la Salpêtrière, y sentó las bases para la formación de todas las teorías freudianas. Desde un principio (1893) ambos investigadores reconocieron la importancia *práctica* de su descubrimiento. Vieron que la acción provocadora de síntomas que ejercían las «representaciones» radicaba en un *afecto*. Este afecto tenía la particularidad de que nunca llegaba a estallar realmente, con lo que no se hacía realmente

consciente. La tarea terapéutica consistía por tanto en «abreaccionar» este afecto «bloqueado».

63 Dicha formulación provisional era simple, aunque quizá demasiado para hacer justicia en general a la esencia de la neurosis. En este punto es donde se engarza la investigación propia de Freud. En primer lugar se ocupó de la cuestión del trauma. Pronto descubrió (o creyó descubrir) que los momentos traumáticos eran inconscientes debido a lo embarazoso de su recuerdo. Pero lo eran porque (según la idea que entonces se hacía) procedían exclusivamente de la esfera sexual. La teoría del trauma sexual fue su primera teoría propia sobre la histeria. Cualquier especialista que haya tenido algo que ver con las neurosis sabe, por una parte, lo sugestionables que son los pacientes y, por otra, cuán poco fiables sus testimonios. Esta teoría se movía por lo tanto en un terreno resbaladizo y peligroso. De modo que Freud tardó poco en verse obligado a hacer veladamente la corrección de que el momento traumático coincide también, o sobre todo, con un desarrollo anormal de la fantasía infantil. El motor de esta pujante fantasía sería la sexualidad infantil, de la que hasta entonces nadie había querido hablar. La literatura médica conocía sin duda desde hacía tiempo casos de desarrollo anormalmente precoz, sin admitirlo sin embargo en los casos de niños relativamente normales. La concepción freudiana tampoco comete este error y no piensa en un desarrollo precoz concreto. Se trata más bien de una especie de redefinición y reinterpretación de acontecimientos infantiles más o menos normales en lo referente a la sexualidad. Contra esta noción se alzó una tormenta de desagrado e indignación, primero en los círculos de especialistas, y luego también entre el público amplio más culto. Prescindiendo de la circunstancia de que toda idea esencialmente nueva choca siempre con la resistencia más vehemente del gremio, la concepción freudiana de la vida instintiva infantil supuso una intrusión en el terreno de la psicología general y normal, al trasladar ciertas observaciones procedentes de la psicología de la neurosis a un campo que hasta entonces jamás había estado expuesto a esta luz.

64 Al escrutar escrupulosa y exhaustivamente el estado propiamente neurótico, y especialmente el histérico, Freud no pudo dejar de observar que dichos pacientes solían tener una vida onírica particularmente rica y que por ello les gustaba, entre otras cosas, contar sus sueños. Dichos sueños se corresponden a menudo en su estructura y formulación con la sintomatología de la neurosis. Estados y sueños de angustia son cosas que, por decirlo así, se corresponden. Al parecer, surgen de una única raíz. De modo que Freud no pudo hacer otra cosa que incorporar a su campo conceptual el fenóme-

no del *sueño*. Ya antes había reconocido que el «bloqueo» del afecto traumático tenía como fundamento la *represión* del material denominado «incompatible». Los síntomas eran productos sustitutivos de sensaciones, deseos y fantasías que, embarazosas en el aspecto moral o estético, eran sometidas a «censura» mediante ciertas convenciones éticas, es decir, que determinada actitud moral las reprimía y desplazaba de la consciencia, impidiendo su recuerdo mediante una inhibición específica. La *teoría de la represión*, como muy acertadamente denominó Freud este modo de ver, se convirtió sin duda en el núcleo de su psicología. Como esta concepción permite explicar muchas cosas, no es de extrañar que se aplicara también a los sueños. *La interpretación de los sueños* (1900) es una obra que marcó una época y, sin duda, el intento más audaz que se haya realizado jamás de dominar sobre el terreno aparentemente firme de lo empírico los enigmas de la psique inconsciente. El autor quiso demostrar, sirviéndose de un material muy concreto, que los sueños son el cumplimiento solapado de ciertos deseos. Esta ampliación del «mecanismo de represión» procedente de la psicología de la neurosis al ámbito del sueño constituyó la segunda y gravísima intrusión en la esfera de la psicología normal y removió una serie de problemas que requerían armas distintas y más potentes que la limitada experiencia de la consulta médica.

65 *La interpretación de los sueños* es sin duda la obra más significativa de Freud y, al tiempo, la más rebatible. Para nosotros, entonces jóvenes psiquiatras, fue una fuente de iluminación, mientras que para nuestros colegas de más edad fue objeto de escarnio. Tal como ocurrió con el reconocimiento del carácter posesivo de las neurosis, al considerar Freud al sueño principal fuente de información sobre los procesos de lo inconsciente —«el sueño es la *via regia* hacia lo inconsciente»—, rescató del pasado y del olvido un valor que parecía irremediablemente perdido. El sueño ya tenía en la medicina antigua, como en las viejas religiones, un enorme significado y la dignidad de un oráculo. De hecho, introducir un objeto tan poco popular como el sueño en el debate serio fue un acto de una valentía científica nada desdeñable. Lo que entonces nos animaba a nosotros, jóvenes psiquiatras, no fue ni la técnica ni la teoría, que nos parecían enormemente cuestionables, sino el hecho de que alguien se hubiera atrevido a ocuparse a fondo del sueño. Este modo de proceder abría un acceso a la comprensión profunda de la formación de las alucinaciones y delirios de la esquizofrenia, que la psiquiatría sólo era capaz de representarse mediante una descripción superficial. Más allá de esto, también se convirtió en la llave que abriría las numerosas puertas de la psicología de la neurosis y la psicología normal. El

enorme e innegable mérito de *La interpretación de los sueños* radica en el hecho de que el sueño en general fuese de nuevo objeto de discusión.

66 La teoría de la represión pudo aplicarse asimismo a la teoría del *chiste* y produjo la agradable obra sobre *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), un excurso de *La psicopatología de la vida cotidiana* (1901) que constituye un libro muy aleccionador y entretenido, también para los legos. La incursión de la teoría de la represión en el terreno de la psicología de los primitivos, en *Tótem y tabú* (1912), tuvo menos éxito, ya que la aplicación de los conceptos derivados de la psicología de la neurosis servía menos para explicar estas nociones primitivas que para iluminar más claramente sus propias limitaciones.

67 Finalmente, una última aplicación de esta teoría fue la que se emprendió en el terreno religioso (*El porvenir de una ilusión*, 1927). Si en *Tótem y tabú* aún hallamos argumentos de peso, lamentablemente no cabe decir lo mismo de esta última. Se observa en ella una penosa insuficiencia en cuanto a la formación filosófica y a los conocimientos sobre ciencia de las religiones del autor, dejando a un lado la circunstancia de que carece de toda comprensión de la esencia de lo religioso. Hacia el final de sus días, Freud redactó una obra sobre el «hombre Moisés»*, el conductor de Israel a quien le estaba vedado pisar el suelo de la tierra prometida. Que su elección recayera precisamente en Moisés no podía ser una coincidencia teniendo en cuenta la personalidad de Freud.

68 Como ya he dicho al comienzo, Freud no dejó nunca de ser un médico y, por mucho que se ocupara de otros campos, siempre tuvo presente el estado neurótico, esa actitud anímica que hace enfermar al enfermo y que una y otra vez le impide sanar. Quien tiene esta imagen ante los ojos ve en todas partes lo insuficiente y, aunque quiera evitarlo, no puede presentar otra cosa que lo que le obliga a ver lo demoníaco en la imagen obsesionante, es decir, lo embarazoso, el deseo no confesado, el resentimiento oculto y el cumplimiento secreto e ilegítimo de deseos trastocados por la censura. Porque en el alma del neurótico transitan, *entre otros*, estos objetos es por lo que está enfermo, y al parecer su inconsciente no reconoce otros contenidos que los que la consciencia ha desechado por buenas razones. Del universo de ideas de Freud nos llega por ello el desgarrador y pesimista eco del «nada más que...». No hay en él apertura liberadora hacia las fuerzas benefactoras, curativas, que lo inconsciente procura al enfermo. Cualquier aserto positivo se ve socavado

* *Moisés y la religión monoteísta* (1939).

por una crítica psicológica que todo lo remite a elementos previos, ambiguos y poco favorables, o que al menos suscita la sospecha de su existencia. Esta actitud esencialmente negativa está indudablemente justificada frente a las incongruencias, tal y como las produce profusamente la neurosis. Aquí se justifica casi siempre la noción de un oscuro trasfondo, aunque no siempre. No hay ninguna enfermedad que no sea al mismo tiempo un intento fallido de curación. En lugar de presentar al enfermo como el secreto ejecutor, o cómplice, de deseos moralmente inaceptables, también se le podría ver como la víctima inconsciente de problemas impulsivos incomprendidos, a cuya solución nadie de su entorno le ha ayudado. Sus sueños podrían concebirse igualmente como presagios de la naturaleza, más allá de las operaciones de autoengaño humanas, demasiado humanas, que Freud quiere ver en el fenómeno de los sueños.

69 Con ello no quiero criticar sus hipótesis, sino señalar y poner de relieve su escepticismo, a todas luces condicionado por su época, frente a todos o, al menos, la mayoría de los ideales del siglo XIX. Pues es tal la porción de pasado que constituye el trasfondo espiritual que hoy ya no puede separarse de la figura de Freud. Ha puesto el dedo en más de una llaga. Sin duda, no era oro todo lo que brillaba en el siglo XIX, incluida la religión. Freud fue un gran destructor, pero el cambio de siglo ofrecía tantas ocasiones para la demolición que ni siquiera a un Nietzsche le bastaron. Freud se ocupó del resto, y, además, a fondo. Despertó una sana suspicacia, agudizando con ello indirectamente el sentido de los valores verdaderos. El letargo inducido por el ideal del hombre bueno, que embotaba las mentes, incapaces ya de comprender el dogma del pecado original, fue en gran medida disuelto por Freud. Y lo que tal vez haya podido quedar de ello ojalá lo expulse definitivamente la barbarie del siglo XX. Freud no fue un profeta, pero es un personaje profético. En él, como en Nietzsche, se anuncia la gigantomaquia de nuestros días, en que comprobaremos, y debemos comprobar, si nuestros valores más altos son tales que su brillo no pueda extinguirse en la corriente aqueróntica*. La duda sobre nuestra cultura y sus valores es una neurosis de la época. Si nuestras convicciones fueran incuestionables no serían puestas en duda. Nadie podría señalar con una mínima pretensión de plausibilidad que nuestros ideales sólo son expresión impropia de motivos muy distintos, que han de ser silenciados por buenas

* Referencia al *motto* de *La interpretación de los sueños*: «*Flectere si nequeo superas, acheronta movebo*», tomado de la *Eneida,* para la que, en la edición de López Ballesteros, se propone esta traducción: «Si no puedo conciliar a los dioses celestiales, moveré a los del infierno» [LM].

razones, Pero el final del siglo XIX nos ha dejado un legado de tantas actitudes dudosas, que su cuestionamiento no sólo es posible, sino también justificado, e incluso útil. Pues no se comprueba el oro sino mediante el fuego. A menudo se ha comparado a Freud con el dentista que elimina del modo más desagradable el foco canoso con su broca destructora. En cierta medida, el símil es acertado; pero cojea si se espera que luego lo enmiende con un empaste de oro. La psicología freudiana no ofrece sustituto alguno de la sustancia perdida. Si la razón crítica ya nos enseña que en cierto sentido somos infantiles y poco razonables, o que cualquier expectativa religiosa es una ilusión, ¿qué podemos hacer con nuestra irracionalidad, y qué ocupará el lugar de nuestras ilusiones rotas? En lo infantil subyace una creativa ausencia de expectativas, la ilusión es una expresión natural de vida, y ninguna de las dos se dejará jamás suprimir o sustituir por una razón regida por la convención o por el mero pragmatismo.

70 La psicología de Freud se mueve entre los estrechos márgenes de las premisas científicas del materialismo de finales del siglo XIX y nunca rindió cuentas de sus presupuestos filosóficos, lo que evidentemente se debe a la escasa capacidad de reflexión filosófica del maestro. Así, fue inevitable que se sometiera a la influencia de ciertos prejuicios y resentimientos específicos de su momento y lugar, circunstancia que ya han señalado varios críticos. El método psicológico de Freud es y ha sido siempre un corrosivo dirigido contra material podrido y desnaturalizado como el que se encuentra fundamentalmente en los enfermos neuróticos. Es un instrumento para la mano del médico, que puede resultar peligroso y destructivo o, en el mejor de los casos, inútil cuando se le confronta a expresiones o necesidades vitales naturales. Cierta rígida unilateralidad del punto de vista teórico, apoyada en una intolerancia a menudo fanática, fue quizá una necesidad inevitable en la primera década; pero más tarde, cuando las nuevas ideas recibieron suficiente reconocimiento, se convirtió en un defecto estético, y finalmente, como toda intolerancia, suscitó la sospecha de cierta inseguridad interna. A fin de cuentas, uno carga con la antorcha del conocimiento sólo durante un tramo, y nadie está libre de error. Sólo de la duda surge la verdad científica. Quien combate el dogma en su sentido más alto suele sucumbir con trágica facilidad a la tiranía de las medias verdades. Todos los que siguieron con interés el destino de este hombre insigne vieron cómo se cumplía esta fatalidad y cómo fue reduciéndose paulatinamente el horizonte de su visión.

71 En el transcurso de la larga amistad personal que me unió a él, tuve ocasión de arrojar una profunda mirada al alma de este hombre tan especial: era un «poseído», es decir, alguien ante quien se encien-

de en una ocasión una luz, produciendo un efecto sobrecogedor que toma posesión de su alma y no la abandona jamás. Fue el encuentro con las ideas de Charcot lo que despertó en él esa imagen primigenia del alma demoníacamente poseída e inflamó ese ansia apasionada de conocimiento que debía abrirle un mundo en sombras. Sintió que tenía a su alcance la llave que conduciría a las sombrías simas del alma poseída. Y lo que la «ridícula superstición» de otros tiempos había considerado íncubo demoníaco, él quiso desenmascararlo como mera ilusión, lanzar la máscara a los pies del espíritu maligno y convertirlo de nuevo en inocente caniche*, en una palabra: transformarlo en «fórmula psicológica». Creía en el poder del intelecto; ningún espanto fáustico conmovía la *hybris* de su empresa. En una ocasión me dijo: «Me pregunto qué harán los neuróticos en el futuro, cuando se hayan desenmascarado todos sus símbolos. Entonces la neurosis será enteramente imposible». Lo esperaba todo de la Ilustración y por eso una de sus tiras preferidas era la frase de Voltaire: *Écrasez l'infâme*. De este *pathos* nació un conocimiento admirable y una comprensión igualmente sorprendente del material anímico morboso, que intuía bajo cien disfraces y que supo desentrañar con infinita paciencia, despojándolo de sus máscaras.

72 La definición de Klages del «espíritu como adversario del alma» podría valer como fórmula explicativa del modo en que Freud concebía el alma poseída. Siempre que pudo, enajenó al «espíritu» como usurpador y represor, degradándolo al estatus de «fórmula psicológica». Su «nada más que» se refería a ese «espíritu». En el transcurso de una conversación decisiva que mantuve con él en una ocasión traté de acercar a su comprensión el *probare spiritus si ex Deo sint* [probar si el espíritu es de Dios]. Lamentablemente, no lo logré. Así, el destino siguió su curso. Y es que es fácil ser víctima de una posesión si no se comprende a tiempo por qué algo le posee a uno. *Una vez* al menos habría que preguntarse: ¿Por qué se ha apoderado de mí esta idea? ¿Qué significa en relación con mi persona? Esta modesta duda puede protegernos de caer totalmente y para siempre en las redes de una idea propia.

73 La «fórmula psicológica» no es más que un falso sustituto de ese elemento vital demoníaco que provoca la neurosis. En realidad, sólo el *espíritu* vence a los «espíritus», no el intelecto, que en el mejor de los casos se corresponde con Wagner, el fiel Famulus, y que por ello difícilmente podrá desempeñar el papel del exorcista.

* El texto hace referencia al final de la escena II de la primera parte del *Fausto* de Goethe, en el que Mefistófeles se aparece al sabio en la figura de un caniche [LM].

5

EN MEMORIA DE RICHARD WILHELM*

Señoras y señores:

74 Hablar de Richard Wilhelm y de su obra no es tarea fácil, pues nuestras órbitas se han cruzado al modo de los cometas y partiendo de los puntos más alejados. Ustedes ya conocían bien a Wilhelm antes de que yo le conociera, y la obra de su vida tiene una amplitud que yo aún no he sopesado. Tampoco he visto nunca esa China que un día formara su espíritu y que luego lo llenó para siempre, ni me es familiar su lengua, la expresión viva del Oriente chino. Sin duda soy un extraño en ese gigantesco campo de vivencias y conocimientos en el que Wilhelm actuó como un maestro de su especialidad. Él como sinólogo, y yo como médico, sin duda jamás habríamos llegado a coincidir si nos hubiéramos limitado a ser especialistas. Pero nos encontramos en un universo humano situado más allá de los mojones académicos. Allí radicaba nuestro punto de encuentro, y allí saltó la chispa, esa chispa que encendió la luz que habría de convertirse en uno de los acontecimientos más significativos de mi vida. En nombre de esa experiencia estoy, quizá, autorizado a hablar de Wilhelm y de su obra, recordando con agradecida veneración a ese espíritu que fue capaz de crear un puente entre Oriente y Occidente y de proporcionar a Occidente el valiosísimo legado de una cultura milenaria tal vez condenada a desaparecer.

* Este discurso se leyó el 10 de mayo de 1930 en Múnich con ocasión de una celebración en memoria de Richard Wilhelm, fallecido el 1 de marzo. Publicado primeramente como «Necrología de Richard Wilhelm» en *Neue Zürcher Zeitung* CLI/1 (6 de marzo de 1930), luego en *Chinesisch-Deutscher Almanach* (Francfort del Meno, 1931) y, por último, en la segunda edición de *El secreto de la Flor de Oro* (cf. Bibliografía).

75 Wilhelm poseía la maestría que sólo adquiere aquel que va más allá de su especialidad y, así, su ciencia llegó a convertirse en un asunto humano; no, lo era ya desde sus comienzos y siguió siéndolo siempre. Pues ¿cómo si no habría podido ampliar el estrecho horizonte del europeo, e incluso del misionero, para, apenas familiarizado con los secretos del alma china, intuir los tesoros que en ella se ocultaban para nosotros y sacrificar en aras de esa valiosa perla sus prejuicios de europeo? Sólo una humanidad capaz de abarcarlo todo, una grandeza de corazón que intuye el Todo le permitieron abrirse incondicionalmente a un espíritu radicalmente extraño y poner los múltiples talentos de su alma al servicio de dicho influjo. Su entrega comprensiva, más allá de todo resentimiento cristiano, más allá de la arrogancia del europeo, constituye ya el testimonio de un espíritu excepcionalmente grande, pues los espíritus mediocres, o bien se pierden en un ciego desarraigo, o bien en un ansia crítica tan poco tolerante como insolente. Rozando apenas las superficies y los contornos de la cultura extraña, jamás comen del pan ni beben del vino de dicha cultura, y así jamás acaece esa *communio spiritus*, esa íntima transfusión y penetración que prepara, fértil, un nuevo nacimiento.

76 El especialista es por lo general un espíritu meramente masculino, un intelecto al que la fertilización resulta ajena y *contra natura*, y por ello constituye un instrumento poco propicio para dar nueva vida al espíritu foráneo. Mas el espíritu superior lleva la impronta de lo femenino, está dotado de un regazo receptivo y fértil capaz de dar a lo ajeno una forma inteligible. Wilhelm poseía plenamente el raro carisma de la maternidad espiritual. A él le debe una empatía hasta ahora inalcanzada con el espíritu oriental, que le facilitó la realización de sus incomparables traducciones.

77 El más grande de sus logros se me antoja ser la traducción y comentario del *I Ching**. Antes de que cayera en mis manos la traducción de Wilhelm, usé durante años la insuficiente traducción de Legge**, por lo que estaba preparado para discernir en toda su extensión las extraordinarias diferencias que las separan. Wilhelm logró resucitar con una forma nueva y vívida esta obra antigua, en la que no sólo muchos sinólogos, sino incluso los chinos modernos, no son capaces de ver más que una colección de absurdos conjuros. Esta obra encarna, quizá como ninguna otra, el espíritu de la cultura china; en ella han colaborado durante milenios los mejores espíritus de China. A pesar de su legendaria antigüedad, no ha envejecido, sino

* *I Ging. Das Buch der Wandlungen*. En español, *I Ching. El Libro de las Mutaciones*, Edhasa, Buenos Aires, 1977, trad. de D. J. Vogelmann, con Prólogo de Jung.

** *The Yi King*, traducción de James Legge.

que vive y sigue surtiendo efecto, al menos en quienes alcanzan a comprender su sentido. Que también nosotros podamos contarnos entre esos privilegiados se lo debemos a la capacidad creadora de Wilhelm. Nos ha acercado esta obra no sólo a través de su meticuloso oficio de traductor, sino mediante su experiencia personal como discípulo de un maestro chino de vieja escuela y también como un iniciado en la psicología del yoga chino para quien la aplicación práctica del *I Ching* era fuente de experiencias siempre renovadas.

78 Con todos estos dones, sin embargo, Wilhelm nos ha impuesto una tarea que tal vez ahora acertemos a intuir, pero que sin duda aún no abarcamos en toda su extensión. Pues a quien, como a nosotros, le es concedida la rara dicha de experimentar, en espiritual intercambio con Wilhelm, la fuerza adivinatoria del *I Ching*, no puede ocultársele a la larga que rozamos aquí un punto arquimédico a partir del cual es posible trastocar nuestra mentalidad occidental. Sin duda no es poco haber trazado un cuadro tan amplio y colorido de una cultura ajena a nosotros como lo ha hecho Wilhelm, pero su mérito es escaso en comparación con el hecho de que, además, nos ha insuflado la semilla viva del espíritu chino, capaz de modificar sustancialmente nuestra visión del mundo. No podemos ser ya meros espectadores admirados, o críticos, sino seres que participan del espíritu oriental en la medida en que hayamos sido capaces de constatar la eficacia viva del *I Ching*.

79 La función básica que sustenta la práctica del *I Ching* —si se me permite expresarme así— se encuentra aparentemente en radical oposición a nuestra cosmovisión occidental científico-causal. En otras palabras, es extremadamente acientífica, e incluso nos está prohibida, de ahí que se sustraiga y resulte incomprensible a nuestro juicio científico.

80 Hace algunos años, el entonces presidente de la British Anthropological Society me preguntó cómo podía explicar que un pueblo espiritualmente tan desarrollado como el chino no hubiera producido ciencia alguna. Le respondí que su apreciación sin duda se debía a una ilusión óptica, pues los chinos poseían una «ciencia», cuya obra estándar era precisamente el *I Ching*, pero que los principios que regían dicha ciencia eran ciertamente distintos, como tantas otras cosas en China, de *nuestras* leyes científicas.

81 La ciencia del *I Ching* radica precisamente no en el principio de causalidad, sino en un principio hasta ahora innombrado —por no existir entre nosotros— que yo he denominado tentativamente principio *sincronístico*. Mi dedicación al terreno de la psicología de los procesos inconscientes me ha obligado hace ya muchos años a buscar un principio explicativo distinto, ya que el causal me pareció in-

suficiente para explicar ciertos fenómenos extraños de la psicología inconsciente. En un primer momento descubrí que existen fenómenos psicológicos paralelos que resulta absolutamente imposible relacionar según un vínculo causal, por lo que han de estar unidos por un nexo de otra índole. Este nexo se me manifestó esencialmente en el hecho de su relativa simultaneidad, y de ahí la expresión «sincronístico». Parece como si el tiempo no fuera algo abstracto, sino más bien un continuo concreto que contuviera cualidades o condiciones básicas que pueden manifestarse con una relativa simultaneidad en lugares diversos con un paralelismo inexplicable según las leyes de la causalidad, como, por ejemplo, en los casos de aparición simultánea de pensamientos, símbolos o estados psíquicos idénticos. Otro ejemplo sería la simultaneidad, resaltada por Wilhelm, de periodos estilísticos chinos y europeos que resulta imposible relacionar causalmente. Un ejemplo de sincronía en gran escala sería la astrología, si dispusiera de resultados universalmente seguros. Pero sí hay algunos hechos lo suficientemente seguros y afianzados mediante amplias estadísticas que pudieran hacer aparecer el cuestionamiento astrológico como algo digno de consideración filosófica. (Su respetabilidad para la psicología está asegurada, pues la astrología constituye el compendio de todos los conocimientos psicológicos de la Antigüedad.)

82 La posibilidad, verdaderamente real, de reconstruir ampliamente un carácter a partir del tema natal de una persona prueba la validez relativa de la astrología. Como el tema natal no descansa de ningún modo en la posición real astronómica de los astros, sino en un sistema temporal arbitrario y meramente conceptual al desplazarse astronómicamente el punto vernal más allá del grado 0 de Aries por la precesión de los equinoccios, en la medida, por tanto, en que se den efectivamente diagnósticos astrológicos correctos, no se rigen por los efectos de los astros, sino por nuestras cualidades temporales hipotéticas, en otras palabras, que lo que nace o es creado en este momento temporal posee las cualidades de este momento temporal.

83 Tal es también la fórmula básica de la práctica del *I Ching*. Como se sabe, uno alcanza a comprender el hexagrama que retrata el momento mediante una manipulación estrictamente azarosa de los tallos de aquilea o de las monedas. Las varillas caen tal como dicta el momento. La cuestión es: ¿Fueron capaces el viejo Rey Wen y el Duque de Zhou, en torno al año 1000 antes de Cristo, de interpretar correctamente la imagen azarosa de las varillas caídas o no?* La respuesta a esta pregunta radica únicamente en la experiencia.

* Para más detalles sobre método e historia, compárese *I Ching*, pp. 66 ss.

84 A raíz de su primer discurso sobre el *I Ching* en el Club Psicológico de Zúrich, Wilhelm hizo a instancia mía una demostración de la práctica del *I Ching*, anunciando un pronóstico que en menos de dos años se cumplió literalmente y con toda la precisión deseable. Este hecho pudo constatarse a través de muchas experiencias paralelas. De modo que no voy a tratar ahora de establecer con objetividad la validez de las afirmaciones del *I Ching*, sino que la presupongo en el mismo sentido en que lo hacía mi amigo fallecido, y tan sólo me ocuparé del hecho, sorprendente, de que la *qualitas occulta* del momento temporal, expresado por el hexagrama del *I Ching*, pudiera ser legible. Se trata de una correlación de acontecimientos no sólo análoga, sino incluso afín a la esencia de la astrología. El nacimiento se corresponde con las varillas caídas, la constelación en el instante del nacimiento con el hexagrama, y la interpretación astrológica derivada de la constelación se corresponde con el texto que ilustra el hexagrama.

85 El pensamiento que se apoya en el principio sincronístico, que alcanza su culmen en el *I Ching*, es expresión prístina del pensamiento chino. Entre nosotros esta forma de pensar desaparece de la historia de la filosofía con Heráclito, hasta que, con Leibniz*, volvemos a percibir un lejano eco de la misma. Pero en el ínterin no se extinguió, sino que pervivió entre los claroscuros de la especulación astrológica y aún hoy sigue afincada en ese escalafón.

86 *Es en este punto donde el* I Ching *remueve en nosotros algo necesitado de desarrollo*. El ocultismo ha experimentado en nuestros días un renacimiento que no tiene parangón. A su lado, la luz del espíritu occidental amenaza con enturbiarse. No estoy pensando únicamente en nuestras academias y sus representantes. Soy médico y trato con personas comunes. Por eso sé que las universidades ya no iluminan ni guían nuestro conocimiento. Hay un hartazgo de especialización científica y de intelectualismo racionalista. Hay un ansia por oír verdades no angostas, sino amplias, que no oscurezcan sino que iluminen, que no se deslicen por la piel como el agua sino que penetren, poseyéndonos, hasta el tuétano. Esta búsqueda, sin embargo, amenaza con descaminar a un público anónimo pero amplio.

87 Cuando pienso en los logros y la importancia de Wilhelm, me viene a la cabeza Anquetil Duperron, ese francés que, precisamente

* Probablemente Jung hace referencia en este punto a la idea, central en la filosofía de Leibniz, de «mónada». Para el filósofo, cada mónada es una parte del todo y diferente de las demás. No existe comunicación alguna entre las mónadas, y sin embargo cada una de ellas es capaz de poseer un cierto tipo de consciencia del todo. Material y espiritual a la vez, ambas facetas de su existencia se correlacionan íntimamente en virtud del acto creador que decretó la «armonía preestablecida» entre ambos dominios [LM].

en el momento en que por primera vez, después de casi mil ochocientos años, ocurrió lo impensable, que la diosa Razón destronara al Dios cristiano en Notre-Dame, trajo a Europa la traducción de las *Upanishads*. Hoy, cuando Rusia asiste a acontecimientos mucho más inusitados que los que entonces se dieron en París, cuando en la propia Europa el símbolo cristiano se ha debilitado de tal forma que hasta los budistas consideran llegado el momento de encabezar una misión en Europa, es Wilhelm quien nos trae una nueva luz desde Oriente. Ésta es la misión cultural que cumplió Wilhelm. Intuyó cuánto podía darnos Oriente para curarnos de nuestra miseria espiritual.

88 A un menesteroso no le ayudamos dándole una limosna más o menos cuantiosa, aunque lo desee. Le ayudamos mucho más si le enseñamos el camino que ha de seguir para liberarse, con su propio trabajo, de su miseria. Por desgracia, los menesterosos espirituales de nuestros días están mucho más inclinados a apropiarse de las limosnas de Oriente y a imitar ciegamente sus modos y formas. Ése es el peligro ante el cual ninguna advertencia sobra y que también Wilhelm percibió claramente. A la Europa espiritual poco se le ayuda con el sensacionalismo o con un nuevo acicate a los nervios. Más bien hemos de aprender a ganar para poseer. Lo que Oriente puede ofrecernos ha de ser mera ayuda en un trabajo al que aún debemos enfrentarnos. ¿De qué nos sirve la sabiduría de las *Upanishads*, de qué los conocimientos del yoga chino, si abandonamos nuestros propios fundamentos como errores anticuados y nos asentamos en costas extranjeras cual piratas sin patria? La sabiduría de Oriente, y sobre todo la del *I Ching*, no tiene ningún sentido si uno se cierra ante la propia problemática, si vivimos una vida conformada artificialmente sin abandonar el lastre de antiguos prejuicios, si nos ocultamos nuestra verdadera condición humana con sus peligrosos abismos y turbiedades. La luz de esta sabiduría sólo brilla en la oscuridad, no bajo la luz eléctrica de los focos del teatro de la consciencia y la voluntad europeas. La sabiduría del *I Ching* surge de un trasfondo de cuyos terrores algo alcanzamos a intuir cuando leemos sobre las matanzas chinas, el tétrico poder de sus sociedades secretas o sobre la miseria sin nombre, la suciedad sin esperanza y los vicios de la masa china.

89 Necesitamos una auténtica vida tridimensional para aprehender como algo vivo la sabiduría de China. Por ello precisamos en primer lugar dominar la sabiduría europea sobre nosotros mismos. Nuestro camino comienza en la realidad europea, y no en ejercicios de yoga que trastoquen nuestra realidad. Debemos proseguir el trabajo de traducción de Wilhelm en un sentido amplio, debemos pro-

bar que somos dignos discípulos del maestro. Así como él tradujo el acervo espiritual oriental en sentido europeo, así deberíamos traducir nosotros este sentido en vida. Como es sabido, Wilhelm tradujo el concepto central de «tao» por *sentido*. Traducir este sentido en vida, es decir, practicar el tao, sería entonces la tarea del discípulo. Pero el tao no se crea con buenas palabras y doctrinas ciertas. ¿Sabemos exactamente cómo surge en nosotros, o en nuestro derredor, el tao? ¿Quizá por imitación? ¿Mediante la razón o las acrobacias de la voluntad?

90 Volvamos la mirada hacia Oriente: allí se cumple un destino infinitamente poderoso. Los cañones europeos han dinamitado las puertas de Asia, la ciencia y la técnica europeas, el materialismo y la codicia europeas inundan China. Hemos sojuzgado políticamente a Oriente. ¿Saben ustedes lo que ocurrió cuando Roma sometió políticamente a Oriente Próximo? El espíritu de Oriente se instaló en Roma. Mitra se convirtió en el dios militar romano, y del rincón más improbable de Oriente Próximo nos llegó una nueva Roma espiritual. ¿No sería concebible que ocurra hoy algo similar y que estemos tan ciegos como los romanos cultos que se asombraban ante las supersticiones de los Χρηστοί? Hay que resaltar que Inglaterra y Holanda, las dos primeras potencias coloniales que desembarcaron en Oriente, son las que más infestadas están por la teosofía hindú. Sé que nuestro inconsciente está imbuido de simbología oriental. El espíritu de Oriente está verdaderamente *ante portas*. Por eso me parece que la realización del sentido, la búsqueda del tao, ya ha adoptado entre nosotros la forma de un fenómeno colectivo de un alcance mayor de lo que generalmente se cree. En mi opinión, el hecho de que se haya pedido a Wilhelm y al hinduista Hauer* sendos discursos sobre el yoga para el Congreso Alemán de Psicoterapeutas de este año es un signo muy revelador de nuestro tiempo. ¡Hay que considerar lo que significa que el médico práctico, que trata directamente con los hombres que sufren y, por ello, son más receptivos, entre en contacto con los métodos terapéuticos orientales! Así es como penetra el espíritu de Oriente por todos los poros, alcanzando las zonas más laceradas de Europa. Podría constituir una infección peligrosa, pero tal vez sea también un remedio eficaz. La confusión babélica de las lenguas sufrida por el espíritu occidental ha producido tal desorientación que todo tiende hoy hacia la verdad simple, o al menos hacia las ideas generales que no hablen sólo a la cabeza sino también al corazón, que proporcionen

* August Hauer (nacido en 1881), primero misionero, más tarde catedrático de sánscrito de la Universidad de Tubinga.

al espíritu contemplador claridad, y al incesante revuelo de los sentimientos, paz. Lo que hizo la antigua Roma lo hacemos también hoy, al importar de nuevo toda clase de supersticiones exóticas con la esperanza de encontrar entre ellas un remedio eficaz para nuestra enfermedad.

91 El instinto humano sabe que toda gran sabiduría es simple, y por ello el poco instintivo cree poder encontrar la gran verdad en toda simplificación y banalidad baratas, o bien, impulsado por la decepción, cae en el error contrario, en pensar que la gran verdad ha de ser lo más oscura y compleja posible. Hoy detectamos un gran movimiento gnóstico en la masa anónima que en el plano psicológico se corresponde exactamente con los que se vivieron hace mil novecientos años. Entonces, como hoy, solitarios peregrinos, como el gran Apolonio, tejieron los hilos espirituales que ligaron a Europa con Asia, quizá hasta la lejana India. Desde la distancia histórica que nos separa, yo veo a Wilhelm como uno de esos grandes mediadores gnósticos que pusieron en contacto la cultura de Oriente Próximo con el espíritu helénico, permitiendo que surgiera un mundo nuevo de entre las ruinas del Imperio romano. Entonces, como hoy, imperaban la profusión, la trivialidad y la afectación, el mal gusto y la inquietud interior. Entonces, como hoy, el continente del espíritu se vio inundado de forma que sólo unas pocas cumbres pudieron, cual islas, mantenerse a flote entre el oleaje de tanta imprecisión. Entonces, como hoy, proliferaron los descarríos espirituales y los falsos profetas hicieron su agosto.

92 En medio de la estridente disarmonía que caracteriza a la opinión europea, escuchar el lenguaje sencillo de Wilhelm, el embajador de China, es una bendición. Se percibe al instante: se ha forjado en la natural ingenuidad del espíritu chino, capaz de expresar lo más profundo sin pretensión alguna; revela algo de la sencillez de las grandes verdades, de la modestia de los significados profundos, y nos trae el leve aroma de la Flor de Oro. Tras penetrar suavemente, ha introducido en el suelo europeo una dulce semilla, una intuición nueva para nosotros de la vida y de su sentido, tras tanto forcejeo de arbitrariedad y arrogancia.

93 Wilhelm se comportó ante la cultura foránea de Oriente con una modestia infrecuente en el europeo. No le opuso nada, ningún prejuicio y ninguna corrección, sino que le abrió sus sentidos y su corazón. Se dejó poseer y conformar por ella de modo que, a su regreso a Europa, no sólo nos trajo un retrato fiel de Oriente en su espíritu, sino también en su ser. Esta profunda transformación no se produjo sin un gran sacrificio, pues nuestras premisas históricas son muy distintas a las orientales. La agudeza de la consciencia oc-

cidental y su acuciante problemática tuvo que ceder ante el ser más universal, más sereno de Oriente, y el racionalismo occidental y su unilateral diferenciación a la amplitud y sencillez orientales. Esta transformación supuso sin duda para Wilhelm no sólo una alteración de su punto de vista intelectual, sino también un desplazamiento fundamental de los componentes de su personalidad. La imagen pura, exenta de toda intencionalidad y coerción, que nos proporcionó de Oriente no habría podido crearla con tal perfección si no hubiera sido capaz simultáneamente de hacer retroceder en él al hombre europeo. Si hubiera permitido que chocasen frontalmente en él Oriente y Occidente, seguramente no habría podido llevar a cabo su misión, la de proporcionarnos una imagen pura de China. El autosacrificio del hombre europeo era inevitable y absolutamente necesario para el cumplimiento de la tarea que le encomendara el destino.

94 Wilhelm cumplió su misión en su sentido más elevado. No sólo puso a nuestra disposición los tesoros espirituales muertos de China, sino que, como ya expuse antes, también nos trajo la raíz espiritual del espíritu chino, que se ha mantenido viva a lo largo de todos estos siglos, y la trasplantó al suelo europeo. Al realizar esta tarea, su misión alcanzó su punto álgido y con ello —lamentablemente— también su final. De acuerdo con la ley de la enantiodromía, el principio de la corriente contraria, vislumbrada con claridad por los chinos, del final surge el comienzo del opuesto. Así, al culminar, el *yang* se transforma en *yin*, y la aserción es sustituida por la negación. Mi contacto personal con Wilhelm se limita a los últimos años de su existencia, cuando pude observar cómo, con la culminación de la obra de su vida, Europa y el hombre europeo iban aproximándosele cada vez más, abrumándolo incluso. Con ello creció en él también el sentimiento de que se encontraba ante una gran transformación, un trastocamiento cuya esencia no llegaba, sin embargo, a abarcar con claridad. Sólo sabía con certeza que se encontraba ante una crisis decisiva. Paralelamente a esta evolución espiritual avanzó la enfermedad física. Sus sueños estaban llenos de recuerdos de China, pero siempre eran imágenes lúgubres, tristes, las que se le aparecían, prueba clarísima de que los contenidos chinos adoptaban un valor negativo.

95 Nada puede sacrificarse eternamente. Todo vuelve siempre más tarde transformado. Allí donde una vez tuvo lugar un gran sacrificio, debe enfrentársele, cuando regresa lo sacrificado, un cuerpo aún sano y resistente para soportar las sacudidas de la gran revolución. Por ello, una crisis espiritual de esta envergadura conlleva a menudo la muerte si se encuentra con un cuerpo debilitado por la enferme-

dad. Ahora el cuchillo sacrificial aparece en la mano del que un día fue sacrificado y a quien un día fuera el sacrificador se le exige una muerte.

96 Como ven, no he podido dejar de expresar mi visión personal, pero ¿cómo hubiera podido hablar de Wilhelm sin contar cómo le viví? La obra de Wilhelm tiene para mí tanto valor porque me explicó y confirmó mucho de lo que yo buscaba, anhelaba, pensaba y acometía para enfrentarme al sufrimiento espiritual de Europa. Fue para mí una experiencia sobrecogedora escuchar expresado con un lenguaje meridiano lo que yo entreveía oscuramente en los laberintos de lo inconsciente europeo. De hecho, me siento tan enriquecido por él, que me parece haber recibido más de él que nadie, por lo cual no considero que haya presunción en el hecho de que sea yo quien deposite nuestro agradecimiento y veneración en el altar de su memoria.

6

SOBRE LAS RELACIONES DE LA PSICOLOGÍA ANALÍTICA CON LA OBRA DE ARTE POÉTICA*

97 La tarea de hablar sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética constituye para mí, a pesar de su dificultad, una ocasión propicia para aclarar mi punto de vista en la debatida cuestión de la relación entre la psicología y el arte. Sin duda, a pesar de su inconmensurabilidad, ambos campos guardan una estrecha relación que exige de modo directo que nos ocupemos de ella. Esta relación se basa en el hecho de que el ejercicio del arte constituye una actividad psicológica y, en la medida en que lo es, puede y debe ser también sometido a la consideración psicológica; pues desde este punto de vista es, como cualquier actividad humana surgida de motivos psíquicos, un objeto de la psicología. Pero al hilo de esta constatación hay que establecer una limitación muy clara en la aplicación de la perspectiva psicológica: *Sólo esa parte del arte que se mantiene a lo largo de todo el proceso de la creación artística puede ser objeto de la psicología, pero no aquella en la cual radica la esencia genuina del arte. Esta segunda parte, es decir, la pregunta de qué es el arte en sí, no puede ser nunca objeto de consideración psicológica, sino únicamente de un enfoque estético-artístico.*

98 En el terreno de la religión debemos hacer una diferenciación similar: también aquí cabe acometer una evaluación psicológica sólo en relación con los *fenómenos* emocionales y simbólicos de una religión, con lo que de ningún modo se rozará, ni puede rozarse, la esencia de la religión. Si esto último fuera posible, no sólo la religión, sino también el arte podrían considerarse subapartados de la

* Conferencia leída en la Sociedad de Lengua y Literatura Alemanas, en mayo de 1922, en Zúrich. Publicada en *Wissen und Leben* XV (Zúrich, septiembre de 1922). Incluida asimismo en C. G. Jung, *Problemas psíquicos del mundo actual* (véase Bibliografía).

psicología. Con ello no pretendo de ningún modo negar que tales intrusiones se efectúen en la práctica. Pero el que cruza esta frontera parece olvidar que otro tanto podría ocurrirle a la psicología, anulándose su valor específico y su esencialidad verdadera al tacharla de mera actividad cerebral comparable con la actividad de otras glándulas, lo que la convertiría en un subapartado más de la fisiología. También esto se ha dado, como es bien sabido.

99 El arte no es, por su esencia, una ciencia, y la ciencia no es, esencialmente, un arte; por eso ambos dominios de la actividad espiritual del hombre poseen un reducto que les corresponde únicamente a ellos y que sólo se puede explicar por sí mismo. Cuando hablamos de la relación de la psicología con el arte nos referimos sólo a aquella parte del arte susceptible de someterse a una visión psicológica, sin intrusión alguna. Todo lo que pueda averiguar la psicología sobre el arte se limitará al proceso psíquico de la actividad artística y jamás alcanzará a la esencia más íntima del arte mismo. Esto no puede ocurrir jamás, al igual que el intelecto es incapaz de representarse o de aprehender siquiera la esencia del sentimiento. Sí, ambas cosas habrían dejado de existir como entes autónomos si su diferencia sustancial no se hubiera impuesto hace tiempo por su propio peso. El hecho de que en el niño aún no ha estallado la «contienda de las facultades», sino que sus aptitudes artísticas, científicas y religiosas permanecen adormecidas y en armoniosa convivencia, o de que en el hombre primitivo los impulsos artísticos, científicos y religiosos se mezclen sin distinción en el caos de la mentalidad mágica, o, por último, que en el animal aún no pueda percibirse nada del «espíritu», sino sólo el «instinto natural»..., todos estos hechos no prueban la identidad de la esencia del arte y la ciencia, único dato que justificaría la subsunción mutua, es decir, la reducción de la una a la otra. Pues, aunque retrocedamos en la evolución espiritual hasta la desaparición de las diferenciaciones básicas de los diversos ámbitos espirituales, no alcanzamos a reconocer ningún principio profundo de unidad entre ellos, sino meramente un estadio históricamente temprano de indiferenciación en el que no existen ni lo uno ni lo otro. Este estado elemental no constituye sin embargo un principio del cual pudiéramos extraer alguna conclusión sobre la esencia de estadios posteriores y más desarrollados, aunque éstos surgieran directamente, como es siempre el caso, de aquél. El enfoque científico tenderá siempre, como es natural, a privilegiar una derivación causal en detrimento de la esencia de una diferenciación y a tratar de subordinar ésta a algún concepto general, pero también más elemental.

100 Estas consideraciones me parecen hoy muy pertinentes, pues en los últimos tiempos hemos visto cómo se interpretaban particu-

larmente las obras poéticas de un modo que se corresponde exactamente con esta remisión a estados elementales. Sin duda, las circunstancias de la creación artística, su materia y su tratamiento individual, por ejemplo, pueden remitirse a la relación personal del artista con sus padres, pero con ello nada se gana en la comprensión de su arte. Pues esta remisión se puede aplicar en otros muchos casos, y desde luego también en personas aquejadas de perturbaciones patológicas. También las neurosis y las psicosis pueden retrotraerse a la relación del niño con los padres, así como los buenos o los malos hábitos, las convicciones, peculiaridades, pasiones, intereses especiales, etcétera. Pero no puede, desde luego, presuponerse que todas estas cosas, tan dispares, tengan una misma explicación, ya que entonces llegaríamos a la conclusión de que son una misma cosa. De forma que si una obra de arte se explica por el mismo procedimiento que una neurosis, entonces o bien la obra de arte es una neurosis, o la neurosis una obra de arte. Podríamos admitir semejante *façon de parler* como paradójico juego de palabras, pero el sentido común se rebela contra la idea de poner en un mismo plano la obra de arte y la neurosis. Una neurosis sólo podrá ser vista como obra de arte por un médico analista que la considere a través de la lente de sus prejuicios profesionales, pero al lego que razona jamás se le ocurrirá confundir un fenómeno patológico con el arte, aunque no puede negarse que la creación de una obra de arte se produce en condiciones psíquicas similares a las de la neurosis. Esto es natural en la medida en que hay ciertos condicionantes psíquicos presentes en todas partes y que, además, son siempre los mismos —debido a la relativa similitud de las circunstancias vitales humanas—, ya se trate de un erudito nervioso, de un poeta o de una persona normal. Todos han tenido padres, todos tienen el llamado complejo paterno, o materno, todos viven la sexualidad, por lo que todos padecen ciertas dificultades típicas y habituales en el hombre. Que este poeta esté más sometido a la influencia de la relación con su padre, el otro sin embargo más a la de su vinculación con la madre, y que un tercero revele en su obra huellas inconfundibles de represión sexual, eso puede afirmarse igualmente de todos los neuróticos, y también de todas las personas normales. Con ello no se ha ganado nada específico que ayude a valorar la obra de arte. En el mejor de los casos, ampliará el conocimiento de sus condicionantes históricos.

101 De hecho, la tendencia inaugurada por Freud en el campo de la psicología médica ha supuesto para el historiador de la literatura un estímulo nuevo para relacionar ciertas peculiaridades de la obra de arte individual con determinadas experiencias personales e íntimas

del poeta. Con ello no quiero decir que el tratamiento científico de la obra poética no hubiera logrado descubrir hace tiempo ciertos hilos que parecían entretejer —intencionadamente o no— la vida personal, íntima, del poeta, con su obra. Los trabajos de Freud facilitan sin embargo un rastreo en ocasiones más profundo y más exhaustivo de la influencia que sobre la creación artística pudieran tener vivencias que llegan hasta la infancia temprana. Aplicado este criterio con tacto y con mesura, a veces compone un cuadro completo y a menudo muy atractivo del modo en que la creación artística se imbrica, por una parte, en la vida personal del artista y cómo, por otra, se desgaja de tal entramado. En este sentido, el llamado *psicoanálisis* de la obra de arte no se diferencia en principio en absoluto de un análisis literario-psicológico amplio y hábilmente matizado. La diferencia será en todo caso gradual, pero en ocasiones sorprendente, debido a ciertas conclusiones y demostraciones indiscretas que por lo común escaparían a una aproximación más delicada, aunque sólo fuera por su tacto. Esta falta de pudor ante lo humano, demasiado humano, es precisamente la peculiaridad profesional de una psicología médica a la que, como ya reconociera Mefistófeles acertadamente, «le gusta toquetear nada más llegar las cosas que otros rondan durante años»*, pero lamentablemente no siempre en su propio provecho. La posibilidad de establecer conclusiones arriesgadas conduce fácilmente a desafueros. Un pellizco de *chronique scandaleuse* es a menudo la sal de una biografía, pero un poco más ya es despreciable husmeo, una catástrofe para el buen gusto arropada bajo el manto de la ciencia. De este modo el interés se aparta insensiblemente de la obra de arte, perdiéndose en un laberíntico y confuso entramado de condicionantes psíquicos, convirtiéndose el artista en un caso clínico y eventualmente en el enésimo ejemplo de *psychopathia sexualis*. Con ello, sin embargo, el psicoanálisis de la obra de arte se ha alejado de su objeto, trasladando el debate a un ámbito genérico humano, no específico, del artista, y desde luego irrelevante para su arte.

102 Este tipo de análisis conduce a algo previo a la obra de arte: la esfera de la psicología humana en general, en la que, junto a la obra de arte, puede surgir cualquier cosa. Una explicación de la obra de arte así constituida es, por ello, una trivialidad, como lo es también la frase «Todo artista es un Narciso». Cualquiera que trate de imponer su idiosincrasia en la medida de lo posible es un «Narciso», si es que podemos siquiera aplicar en sentido tan lato un concepto tan específico de la patología de la neurosis; y por ello semejante frase no

* *Fausto I*, escena IV [GW].

dice nada, sino que resulta sencillamente sorprendente, al modo de un *bon mot*. Y como esta clase de análisis no se ocupa de la obra de arte misma, sino que tiende a escarbar infatigable, cual topo, en trasfondos y substratos, siempre llegará al mismo humus que sostiene a toda la humanidad, y por ello sus explicaciones son de una monotonía abrumadora..., lo mismo que se oye en la consulta del médico.

103 El método reductivo de Freud es precisamente un método terapéutico médico que tiene por objeto un vínculo enfermizo e impropio. Este vínculo enfermizo sustituye al rendimiento normal, y por ello ha de ser destruido, para allanar el camino hacia una adaptación saludable. En este caso, la remisión a una base humana genérica está perfectamente justificada. Aplicado a la obra de arte, dicho método conduce a los resultados que acabo de describir: tras retirar el refulgente hábito de la obra de arte, desvela la desnuda cotidianidad del *homo sapiens* elemental, a cuya especie también pertenece el poeta. El dorado brillo de la creación excelsa, de la que se aprestaba a hablar, se extingue por haber sido expuesto al mismo método corrosivo con que se trata la engañosa fantasía de una histeria. Sin duda, tal disección resulta muy interesante, y quizá tenga el mismo valor científico que la obducción del cerebro de Nietzsche, que sólo podrá revelar qué forma atípica de parálisis causó su muerte. Pero ¿tiene esto algo que ver con *Zaratustra*? Fueran cuales fueran sus trasfondos y substratos, ¿no constituye un único mundo completo, más allá de toda insuficiencia «humana, demasiado humana», más allá de la migraña y de la atrofia de las células cerebrales?

104 Hasta ahora he hablado del método reductivo de Freud sin detallar en qué consiste dicho método. Se trata de una técnica médico-psicológica de reconocimiento psíquico del enfermo que se ocupa exclusivamente de los modos y medios con los que puede soslayarse o desvelarse el primer nivel consciente, para llegar al trasfondo psíquico, al llamado inconsciente. Esta técnica descansa en la premisa de que el enfermo neurótico ha reprimido ciertos contenidos psíquicos de la consciencia debido a su incompatibilidad (irreconciliabilidad) con la consciencia. Esta irreconciliabilidad se sitúa en el ámbito de lo moral; de este modo, los contenidos reprimidos asumirían un carácter consecuentemente negativo, a saber, un carácter infantil-sexual, obsceno, e incluso criminal, que los hace inaceptables para la consciencia. Como ninguna persona es perfecta, todas poseen tal trasfondo, lo admitan o no. Por ello puede también descubrirse en todas partes siempre que se aplique la técnica interpretativa elaborada por Freud.

105 Naturalmente, en el marco de esta conferencia limitada en su extensión me resulta imposible explicar detalladamente dicha técni-

ca interpretativa. Debo, por ello, conformarme con algunas indicaciones. El trasfondo inconsciente no permanece inactivo, sino que aflora mediante ciertas influencias características de los contenidos conscientes. Genera, por ejemplo, productos de la fantasía de extraña factura que en ocasiones pueden remitirse fácilmente a ciertas representaciones de trasfondo sexual. O produce ciertas perturbaciones características de los procesos conscientes que también pueden reducirse a contenidos reprimidos. Una fuente muy importante para el conocimiento de los contenidos inconscientes son los sueños, que constituyen productos directos de la actividad de lo inconsciente. La esencia del método reductivo de Freud radica en que reúne todos los indicios de trasfondos y substratos y que, mediante el análisis y la interpretación de los mismos, reconstruye los impulsos inconscientes elementales. A los contenidos conscientes que permiten intuir un trasfondo inconsciente Freud los denomina incorrectamente *símbolos*, y en su teoría sólo cumplen el papel de *signos* o *síntomas* de procesos soterrados y no el del símbolo genuino, que ha de ser entendido como una visión que aún no puede expresarse de otro modo, o mejor. Cuando Platón, por ejemplo, expresa el problema del conocimiento en su símil de la caverna, o cuando Cristo se refiere al concepto del Reino de Dios en sus parábolas, se trata de símbolos en toda regla, a saber, de intentos de expresar una cosa para la cual aún no hemos elaborado un término. Pero si interpretásemos el mito de la caverna de Platón según la teoría de Freud, llegaríamos naturalmente al útero, y habríamos demostrado que incluso el espíritu de Platón se encuentra profundamente anclado en lo primigenio, incluso en lo infantil-sexual. Pero con ello habríamos pasado enteramente por alto lo que Platón llegó a conformar con su visión filosófica partiendo de premisas propias de la mentalidad primitiva; sí, habríamos pasado de largo ante lo esencial de su pensamiento y habríamos descubierto únicamente que tenía fantasías sexuales infantiles, como el resto del común de los mortales. Una constatación como ésta sólo tendría valor para quien considerara a Platón un ser sobrehumano. Entonces podría afirmar con satisfacción que incluso Platón era un ser humano. Pero ¿quién podría considerar a Platón un dios? Sin duda sólo alguien sometido al influjo de fantasías infantiles, alguien, por tanto, que poseyera una mentalidad neurótica. En este caso, una reducción a verdades humanas genéricas resulta admisible por razones médicas. Pero nada tendría que ver con el sentido del símil platónico.

106 Me he demorado intencionadamente en la descripción de la relación del psicoanálisis médico con la obra de arte, precisamente porque este tipo de psicoanálisis forma parte de la teoría freudiana.

El propio Freud se ha ocupado, con su rígido dogmatismo, de que el público identifique ambas cosas, en principio muy diversas. Pero esta técnica puede aplicarse con provecho a ciertos casos médicos sin elevarla por ello al rango de doctrina. Y a esta doctrina debemos oponerle enérgicos reparos. Descansa en premisas arbitrarias: las neurosis, por ejemplo, no se derivan exclusivamente de la represión sexual, como tampoco las psicosis. Los sueños no contienen únicamente deseos reprimidos irreconciliables, ocultos tras una hipotética censura. En la medida en que depende de la influencia de sus hipótesis parciales, y por ello erróneas, la técnica interpretativa freudiana resulta obviamente arbitraria.

107 Para hacer justicia a la obra de arte, la psicología analítica debe eliminar por completo sus prejuicios médicos, pues la obra de arte no es una enfermedad, por lo que exige una orientación muy distinta a la médica. Si bien el médico ha de investigar, como es natural, los orígenes de una enfermedad con el fin de erradicarla desde su raíz, el psicólogo debe adoptar frente a la obra de arte una actitud enteramente distinta. No lanzará la pregunta, superflua en el caso de la obra de arte, por las circunstancias humanas genéricas que indudablemente la preceden, sino que indagará en el sentido de la obra y sus condicionantes le interesarán sólo en la medida en que sean relevantes para la comprensión de tal sentido. La causalidad personal tiene tanto que ver con la obra de arte como la tierra con la planta que crece en ella. Es evidente que podremos comprender ciertas peculiaridades de la planta si conocemos la composición de su lugar de origen. Para el botánico, éste es incluso un componente vital para su conocimiento. Pero nadie querrá afirmar que con ello se agote la esencia de la planta. La orientación hacia lo personal, instada por la pregunta por la causalidad personal, resulta enteramente inadecuada ante la obra de arte, ya que la obra de arte no es un ser humano, sino que es suprapersonal. Es una cosa que no tiene personalidad y para la cual lo personal no puede constituir un criterio. La auténtica obra de arte halla incluso un sentido especial al lograr liberarse de las limitaciones y las vías muertas de lo personal y dejar muy atrás lo perecedero y limitado de lo meramente personal.

108 Debo admitir, por propia experiencia, que no es fácil para un médico dejar de lado ante la obra de arte la perspectiva profesional y con ello abandonar el principio aceptado de causalidad biológica que suele presidir su visión. Pero he aprendido que está relativamente justificado aplicar una psicología de orientación meramente biológica al hombre, pero no a la obra de arte y, por tanto, tampoco al ser humano como creador. Una psicología meramente causa-

lista no puede hacer otra cosa que reducir a cada individuo humano a su condición de miembro de la especie *homo sapiens*, pues para ella sólo hay herencia y transmisión. Pero la obra de arte no es sólo herencia y transmisión, sino que es una recreación precisamente de esas circunstancias de las que la psicología causalista pretendía derivarla. La planta no es mero producto del suelo, sino un proceso creativo vivo que descansa en sí mismo y cuya esencia nada tiene que ver con la composición del suelo. Así, la obra de arte quiere ser vista como una conformación creativa libre de todo condicionante previo. Su sentido y su talante propios radican en ella misma y no en sus condicionantes externos; sí, casi podría decirse que es un ser que sólo utiliza al hombre y sus aptitudes personales como suelo nutricio, para disponer de sus fuerzas de acuerdo con sus propias leyes, y que se conforma a sí misma para ser lo que quiere ser.

109 Pero estoy yendo demasiado lejos al anticipar una clase especial de obra artística que aún debo presentar. Pues no toda obra de arte se crea de este modo. Hay obras, tanto en la poesía como en la prosa, que surgen enteramente de la voluntad y la decisión del autor de producir tal efecto y no otro. En este caso, el autor somete a la materia a un tratamiento predeterminado y dirigido a un fin, restando y añadiendo a su antojo, subrayando este efecto, moderando aquel otro, poniendo aquí un color y allá otro, sopesando cuidadosamente los posibles resultados y respetando siempre las reglas de lo que se considera las formas bellas y el estilo. El autor emplea en este trabajo su juicio más agudo y elige sus expresiones con entera libertad. La materia es para él sólo materia, sometida a su intención artística: quiere representar *esto* y no otra cosa. En esta actividad, el poeta se identifica enteramente con el proceso creador, sin que importe si se ha puesto voluntariamente a la cabeza del impulso creador o si éste ha tomado posesión de él como mero instrumento hasta el punto de llegar a perder toda consciencia de tal hecho. Él es la creación misma y se encuentra inmerso en ella con todo su ser, inconfundibles ambos, con toda su intención y todo su saber. No creo que sea preciso aducir aquí ningún ejemplo de la historia de la literatura, ni las propias confesiones de los poetas.

110 Desde luego, no estoy diciendo nada nuevo si me refiero ahora a esa otra clase de obras de arte que afluyen más o menos completas a la pluma del autor, que salen a la luz bien armadas, como Palas Atenea de la cabeza de Zeus. Estas obras se imponen literalmente al autor, toman posesión en cierto modo de su mano, su pluma escribe cosas que su espíritu contempla con asombro. La obra trae consigo su forma; lo que el autor quiere añadirle es rechazado, lo que él desdeña se le impone. Su consciencia contempla el fenómeno atónita y

vacía, mientras se ve inundada por un torrente de ideas e imágenes que su intención jamás ha creado y que su voluntad jamás habría querido producir. Con renuencia tendrá que reconocer que en todo ello habla su *sí-mismo*, que su naturaleza más íntima se revela a sí misma y proclama en alta voz lo que él jamás le habría confiado a su lengua. Sólo puede obedecer y seguir ese impulso, aparentemente extraño a él, sintiendo que su obra es más grande que él, por lo que ejerce un dominio al que no puede oponerse. No es idéntico con el proceso de creación artística; es consciente de que se sitúa por debajo de su obra, o al menos a su lado, como una segunda persona que se viera abocada a girar en la órbita de una voluntad ajena a ella.

111 Cuando hablamos de la psicología de la obra de arte, debemos ante todo tener presente estas dos posibilidades, enteramente distintas, de creación de una obra, pues mucho de lo que resulta relevante para una evaluación psicológica depende de tal distinción. Esta oposición ya la percibió Schiller; como se sabe, trató de abarcarla con los conceptos de lo *sentimental* y lo *ingenuo*. La elección de los términos sin duda emana del hecho de que en su consideración prevalecía la actividad poética. En psicología denominamos al primer tipo *introvertido* y al segundo *extravertido*. La actitud introvertida se caracteriza por la afirmación del sujeto y sus fines y objetivos frente a las exigencias del objeto, mientras que la actitud extravertida se define por una subordinación del sujeto a las exigencias del objeto. Los dramas de Schiller constituyen a mi entender un buen ejemplo de la actitud introvertida frente a la materia, así como la mayoría de sus poemas. La materia es dominada por la intención del poeta. La actitud contraria la ilustra muy bien la segunda parte del *Fausto*. Aquí, la materia destaca por su tenaz insubordinación. Un ejemplo aún más certero podría ser el *Zaratustra* de Nietzsche, donde el propio autor afirma que «uno se convirtió en dos»*.

112 Quizá mi forma de exponer esta cuestión les haya revelado ya la índole de la desviación del punto de vista psicológico que se ha producido, al hablar más que del artista como persona, del proceso creador. El acento del interés se ha trasladado al último, mientras que lo primero sólo se considera ya como objeto reactivo. Cuando la consciencia del autor ya no es idéntica al proceso creador esto es perfectamente claro; pero en el caso que hemos descrito primeramente parece a primera vista que ocurre lo contrario: el autor es aparente-

* En este punto Jung no es demasiado explícito, e incluso podría resultar confuso. Para una mejor comprensión de lo que aquí está sólo esbozado, remitimos al lector al capítulo siguiente, especialmente a § 138-146 [LM].

mente creador por voluntad propia y sin la menor coacción. Es posible que él mismo esté también convencido de su libertad y no querrá admitir que su creación responde a algo más que a su propia voluntad, que no emana exclusivamente de ésta y de sus facultades.

113 Pero aquí nos topamos con una cuestión que seguramente no podemos resolver empleando lo que el propio artista nos cuenta de su forma de crear, pues se trata de un problema de naturaleza científica al que sólo la psicología puede dar respuesta. Podría ocurrir, como por cierto ya he insinuado, que también aquel poeta que crea conscientemente y disponiendo libremente de sus propias facultades, y que crea lo que quiere, que este autor, a pesar de su consciencia, estuviera conmovido por el impulso creador en tal medida que no pueda siquiera recordar la desviación de su voluntad, que la perciba tan poco como el otro tipo reconoce su propia voluntad en la inspiración aparentemente ajena, a pesar de que su *sí-mismo* le hable claramente. Y, así, su convicción de actuar a instancias de una creación absolutamente libre sería una ilusión de su consciencia: cree nadar, cuando le arrastra una corriente invisible.

114 Esta duda no carece de fundamento, sino que responde a las experiencias de la psicología analítica, cuya indagación en lo inconsciente ha revelado toda una serie de posibilidades según las cuales lo inconsciente no sólo influye en la consciencia, sino que la guía. La duda está, pues, justificada. Pero ¿de dónde extraer las pruebas que corroboren el supuesto, aceptable, de que también un poeta consciente puede ser apresado por su obra? Las pruebas pueden ser de naturaleza directa o indirecta. Pruebas directas habría en los casos en los que el autor dice, abierta o encubiertamente, más de lo que cree decir, más de lo que él mismo percibe. Tales casos no son raros. Tendríamos pruebas indirectas allí donde, detrás de una aparente libertad de producción, se detectara un «deber» más alto que manifestase imperioso sus exigencias cuando se renunciara arbitrariamente a la actividad creadora, o donde surgieran de inmediato severas complicaciones psíquicas en el momento de interrumpir involuntariamente la producción artística.

115 El análisis práctico de los artistas demuestra una y otra vez lo poderoso que es el impulso que, partiendo de lo inconsciente, insta a la creación artística, y también lo caprichoso y despótico que es. Cuántas biografías de grandes artistas no han demostrado hace tiempo que su impulso creador era tan poderoso que llegaba a acaparar para sí todo lo humano y a ponerlo al servicio de su obra, ¡incluso a expensas de la salud y de la felicidad normal del ser humano! La obra que late en el alma del artista antes de nacer es una fuerza de la naturaleza que se impone, bien con tiránica violencia, o con

esa argucia sutil del fin natural*, sin reparar en el bienestar o en el dolor del ser humano sometido al ansia creadora. Lo creador vive y crece en el ser humano como el árbol en el suelo, del que extrae, forzándolo, su sustento. De modo que haríamos bien en considerar el proceso creador como un ser vivo implantado en el alma del hombre. La psicología analítica lo designa como un *complejo autónomo* que vive una vida psíquica propia, como un alma parcial separada de la jerarquía impuesta por la consciencia y que, según su valor energético, su fuerza, o bien aparece únicamente como alteración de los procesos conscientes arbitrarios, o bien toma a su servicio al yo en calidad de instancia superior. De acuerdo con esto, el poeta que se identificara con el proceso creador sería quien asiente en cuanto percibe un «debe» inconsciente. Pero aquel otro, al que lo creativo se le enfrenta como un poder casi ajeno a él, es alguien que por algún motivo no puede asentir y al que por ello le sorprende el «debe».

116 Cabría esperar que la propia obra revelase estas diferencias en su formación. En un caso se trata de una producción intencionada, acompañada y dirigida por la consciencia, que se construye reflexivamente hasta adoptar la forma y el efecto deseados. Pero en el otro se trata de un acontecimiento de naturaleza inconsciente que se impone sin la colaboración de la consciencia humana, o incluso combatiéndola, y que elige obstinadamente su forma y efecto. De modo que en el primer caso cabría esperar que la obra no traspasara en ningún momento la frontera del entendimiento consciente, que se agotase de alguna manera dentro del marco de la intención y que no expresase de ningún modo más que lo que en ella pone el autor. En el último, en cambio, habría que prepararse para algo suprapersonal que rebasa el alcance del entendimiento consciente en la misma medida en que la consciencia del autor se aleja del desarrollo de su obra. Cabría esperar extrañeza de forma e imagen, pensamientos que sólo pudieran aprehenderse como intuiciones, un lenguaje cargado de significado cuyas expresiones tuvieran el valor de auténticos símbolos, ya que expresan del mejor modo posible cosas desconocidas y constituyen puentes que se tienden hacia una orilla invisible.

* El término «fin natural» —*Naturzweck*— está tomado de la *Crítica del juicio* de Kant. En esta obra designa la característica distintiva de los seres naturales, y en especial de los «organizados» u «orgánicos», en los cuales no puede hablarse simplemente de una suma de partes, o piezas, porque en ellos «cada parte es fin y a la vez medio». Este mismo concepto sirve al filósofo para postular un criterio objetivo de belleza: la naturaleza es estéticamente bella en tanto que resultado de la «finalidad natural» que gobierna su desarrollo; del mismo modo, la obra de arte puede ser juzgada bella cuando entendemos que se ajusta a un fin ideal, de validez absoluta, como el «natural» [LM].

117 Estos criterios son, en general, adecuados. Allí donde se trate de una obra manifiestamente intencionada, con una materia conscientemente elegida, serán válidas las características mencionadas en primer lugar, y también en el segundo caso. El ejemplo, de todos conocido, de los dramas de Schiller, por una parte, y el de la segunda parte del *Fausto*, por otra, o, mejor aún, el de *Zaratustra*, podría ilustrar lo dicho. Pero no quiero dar a entender que se pueda adscribir automáticamente la obra de un poeta desconocido a una categoría o a otra sin conocer antes con cierta precisión la relación personal del poeta con su obra. Ni siquiera basta con saber si el poeta pertenece al tipo introvertido o extravertido, pues en ambos cabe la posibilidad de producir unas veces según la actitud extravertida y otras según la introvertida. En Schiller lo vemos especialmente en las diferencias entre su producción poética y filosófica, en Goethe en las que separan esas obras poéticas perfectas en su forma y su lucha por dar forma a los contenidos de la segunda parte del *Fausto*, en Nietzsche en la disparidad entre sus aforismos y el fluir coherente del *Zaratustra*. El mismo poeta puede tener actitudes diversas frente a distintas obras y habría que aplicar un rasero distinto según la correspondiente relación.

118 Esta cuestión es, como se ve, infinitamente compleja. Pero la complicación se agudiza aún más si incluimos en nuestras consideraciones el razonamiento anteriormente aducido sobre el caso del poeta identificado con lo creador. Si resultase que también la producción consciente e intencionada fuera, con toda su aparente intencionalidad y consciencia, mera ilusión subjetiva del artista, entonces su obra también poseería esas características simbólicas que penetran en lo indefinido y sobrepasan la consciencia contemporánea. Éstas serían aún más recónditas, puesto que el lector tampoco va más allá de los límites impuestos a la consciencia del autor por el espíritu de la época. Pues también se mueve dentro de los márgenes de la consciencia de la época y no tiene ninguna posibilidad de apoderarse de un punto arquimédico ajeno a su mundo con el que le fuera posible elevarse por encima de su consciencia contemporánea, en otras palabras: reconocer un símbolo en una obra de estas características. Pero símbolo significaría posibilidad e insinuación de un sentido más amplio y elevado, más allá de nuestra capacidad actual de comprensión.

119 Esta cuestión es, como ya he dicho, delicada. En realidad la menciono únicamente para no encorsetar con mi clasificación las posibilidades que, en cuanto a su interpretación, tiene la obra de arte, aun cuando aparentemente sólo sea o quiera decir lo que abiertamente es y dice. Pero hemos experimentado ya en muchas ocasiones que es

posible redescubrir súbitamente a un poeta. Esto ocurre cuando el desarrollo de nuestra consciencia alcanza un estadio más alto desde el cual el viejo poeta nos dice algo nuevo. Lo que ahora descubrimos en su obra ya estaba ahí antes, pero constituía un símbolo oculto cuyo reconocimiento sólo nos es accesible gracias a la renovación del espíritu de la época. Necesitábamos otros ojos, nuevos, pues los antiguos sólo podían ver en ella lo que estaban habituados a ver. Experiencias como ésta deben hacernos precavidos, pues dan la razón a las opiniones que acabo de exponer. La obra abiertamente simbólica no necesita esta sutileza, pues con su lenguaje rico en intuiciones ya nos advierte: estoy diciendo algo más de lo que realmente digo; mi «sentido» va más allá. Aquí podemos tocar el símbolo, aunque no logremos descifrarlo a nuestra entera satisfacción. El símbolo es siempre un reproche constante a nuestra capacidad de comprensión y de empatía. Seguramente por ello ocurre que la obra simbólica estimula más o, por decirlo así, penetra más en nosotros y rara vez nos permite disfrutar de un placer meramente estético, mientras que la obra manifiestamente no simbólica se dirige más directamente a la sensibilidad estética al permitirnos una visión armoniosa de la perfección.

120 Pero, se me preguntará, ¿qué puede aportar la psicología analítica al problema central de la creación artística, al secreto de lo creativo? Hasta este momento no hemos hablado de otra cosa que de fenomenología psíquica. Y como «ningún espíritu creado puede ahondar en lo más profundo de la naturaleza»*, tampoco podemos esperar lo imposible de nuestra psicología, a saber, una explicación válida del gran secreto de la vida, que sentimos palpitar en la creación. Como cualquier otra ciencia, tampoco la psicología puede hacer otra cosa que contribuir modestamente a un conocimiento mejor y más profundo de los fenómenos vitales, y está tan lejos del conocimiento absoluto como sus hermanas.

121 Hemos hablado tanto del *sentido y el significado de la obra de arte* que ya no podemos reprimir la duda esencial que subyace a esta cuestión: si el arte verdaderamente «significa». Quizá el arte no «signifique», quizá no tenga ningún «sentido», o al menos no tal como lo presuponemos aquí al referirnos a su sentido. Quizá sea como la naturaleza, que sencillamente *es* y no «significa». ¿No es la menesterosidad de un intelecto ávido de sentido la que insufla un enigmático «sentido» que forzosamente va más allá de la mera «interpretación»?

* Estos dos versos pertenecen al poema de Goethe *Allerdings*, dedicado «dem Physiker» —al físico—; entre ambos existe un tercer verso, que Jung omite: o *du, Philister!* —¡tú, filisteo! [LM].

El arte —podríamos decir— es belleza, y con ello se basta y se satisface a sí mismo. No precisa de sentido. La pregunta por el sentido no tiene nada que ver con el arte. Si me sitúo dentro del arte, debo someterme a la verdad que entraña esta frase. Pero cuando hablamos de la relación de la psicología con la obra de arte, ya nos situamos fuera de los límites del arte, y entonces no tenemos más opción que especular, que interpretar, para que las cosas cobren sentido, pues de otro modo no podríamos reflexionar siquiera sobre ellas. Debemos disolver la vida que se va haciendo a sí misma y sus acontecimientos en imágenes, significados, conceptos, sabiendo que con ello nos alejamos del secreto vivo. Mientras nos mantenemos presos en lo creativo, no somos capaces de ver ni de reconocer, ni siquiera debemos reconocer, pues nada es más perjudicial y peligroso para la vivencia directa que el conocimiento. Pero para conocer debemos colocarnos fuera del proceso creador y contemplarlo desde fuera, y sólo entonces se convierte en imagen reveladora de significados. Entonces no sólo podemos, sino que debemos hablar de sentido. Y con ello eso que antes era mero fenómeno se convierte en algo que, vinculado con otros fenómenos, significa algo que desempeña cierto papel, que sirve a determinados fines y que tiene efectos significativos. Cuando somos capaces de ver todo esto tenemos la sensación de haber reconocido y explicado algo. Y es ahí donde se aprecian las carencias de la ciencia.

122 Cuando antes hemos hablado de la obra de arte como de un árbol que surge de la tierra nutricia, seguramente podríamos haber aludido igualmente al símil, más conocido, del niño en el seno materno. Pero como todas las comparaciones cojean, haremos mejor en emplear, en lugar de metáforas, una terminología más precisa y científica. Quiero recordarles que a la obra que se encuentra en *statu nascendi* la denomino complejo autónomo. Con este concepto designo sencillamente todas las formaciones psíquicas que se desarrollan primero inconscientemente y que únicamente en el momento en el que alcanzan el umbral de la consciencia penetran también en lo consciente. La asociación que entonces establecen con la consciencia no puede equipararse con una asimilación, sino con una percepción, con lo que quiero significar que el complejo autónomo es percibido, pero no puede someterse a un control consciente ni de su inhibición ni de su reproducción arbitraria. En ello precisamente se cifra la autonomía del complejo, que sólo surge del modo que quiere, o desaparece según su tendencia innata; es independiente del arbitrio de la consciencia. El complejo creador comparte esta particularidad con el resto de los complejos autónomos. Y precisamente aquí se da también la posibilidad de establecer una analogía con otros proce-

sos anímicos patológicos, pues estos últimos se caracterizan por la aparición de complejos autónomos, de los cuales los más frecuentes son los trastornos mentales. El furor divino del artista muestra una peligrosa relación con lo patológico, sin ser idéntico. La analogía se basa en la presencia de un complejo autónomo. El hecho de que exista tal complejo no prueba sin embargo por sí misma la presencia de una patología, pues también las personas normales pueden estar temporal o indefinidamente sometidas al dominio de los complejos autónomos. Este hecho simplemente forma parte de las peculiaridades normales de la psique, y hace falta un grado superior de inconsciencia para no apercibirse de la existencia de un complejo autónomo. Así, por ejemplo, toda actitud típica medianamente diferenciada muestra cierta tendencia a convertirse en complejo autónomo, y en la mayoría de los casos acaba por serlo. También los impulsos se comportan en mayor o menor grado como los complejos autónomos. Por ello, el complejo autónomo no constituye en sí mismo nada patológico, sólo su aparición continuada y perturbadora manifiesta sufrimiento y enfermedad.

123 ¿Cómo surge un complejo autónomo? Por un motivo cualquiera —cuyo análisis pormenorizado nos llevaría aquí demasiado lejos— se activa en una región de la psique hasta el momento inconsciente; mediante la vivificación se desarrolla y se agranda al implicarse otras asociaciones afines. La energía que se precisa para ello se sustrae, naturalmente, de la consciencia, a no ser que ésta prefiera identificarse a sí misma con el complejo. De no ser así, surge algo que Janet ha definido como *abaissement du niveau mental*. La intensidad de los intereses y actividades conscientes desaparece gradualmente, con lo que, o bien surge una inactividad apática —un estado muy frecuente en los artistas— o un desarrollo regresivo de las funciones conscientes, es decir, un retroceso hasta alcanzar un estadio infantil y arcaico, algo parecido a una degeneración. Las *parties inférieures des fonctions* se abren paso: lo impulsivo frente a lo ético, lo infantil-ingenuo frente a lo premeditado, adulto, la inadaptación frente a la adaptación. También esto lo conocemos de la vida de muchos artistas. De esta energía sustraída a la conducta consciente de la personalidad crece el complejo autónomo.

124 Pero ¿en qué consiste el complejo creador autónomo? Eso es algo que no se puede saber hasta que la obra completa nos abra una perspectiva sobre su esencia. La obra nos ofrece una *imagen* elaborada en el sentido más amplio. Esta imagen es susceptible de ser analizada en la medida en que podamos reconocerla como *símbolo*. Pero si no somos capaces de reconocer en ella un valor simbólico, debemos constatar que, al menos pata nosotros, no dice más que lo que abier-

tamente dice, o, en otras palabras: que para nosotros no es más que lo que parece. Digo «parece», pues nuestra implicación no nos permite intuir nada más. Sea como fuere, en este último caso no encontramos motivo ni punto de arranque para el análisis. Pero en el primero recordaremos, como si de un axioma se tratara, las palabras de Gerhart Hauptmann: «Hacer poesía es hacer sonar tras las palabras la palabra primigenia». Traducido al lenguaje psicológico, nuestra primera pregunta sería: ¿a qué imagen primigenia de lo inconsciente colectivo puede remitir la imagen desarrollada en la obra de arte?

125 Esta pregunta precisa de varias aclaraciones. He presupuesto aquí, como ya he dicho, el caso de una obra de arte simbólica y, además, una obra cuya fuente no ha de buscarse en lo *inconsciente personal del autor*, sino en esa esfera de la mitología inconsciente cuyas imágenes primigenias constituyen un bien común de la humanidad. Por eso he designado esta esfera como *inconsciente colectivo*, distinguiéndolo así de un inconsciente personal, que defino como la totalidad de los procesos y contenidos psíquicos que en sí serían susceptibles de transformarse en conscientes y que a veces lo han hecho, pero que, debido a su incompatibilidad, se someten a represión, manteniéndose así artificialmente bajo el umbral de la consciencia. También de esta esfera le llegan corrientes al arte, pero turbias, corrientes que, fundamentalmente, no propician que la obra de arte sea simbólica, sino *sintomática*. Seguramente podemos dejar esta clase de arte en manos del método purgativo de Freud sin peligro y sin remordimientos.

126 Al contrario de lo que ocurre con lo inconsciente personal, que es de alguna manera una capa relativamente superficial situada inmediatamente debajo del umbral de la consciencia, lo inconsciente colectivo no tiene, en circunstancias normales, capacidad de consciencia y no puede recuperarse su recuerdo mediante ninguna técnica analítica, pues no ha sido reprimido ni olvidado. En realidad, lo inconsciente colectivo no existe en sí mismo, ya que no es más que una posibilidad, concretamente esa posibilidad que hemos heredado de tiempos inmemoriales en forma de imágenes mnémicas o, en términos anatómicos, en nuestra estructura cerebral. No hay representaciones innatas, pero sí posibilidades innatas de representación que imponen determinados límites incluso a las fantasías más audaces, una especie de categorías de la actividad imaginativa o ideas *a priori*, cuya existencia, sin embargo, no puede ser captada sin la experiencia. *Aparecen únicamente en la materia conformada como principios reguladores de su conformación*, es decir, sólo remitiéndonos a la obra de arte completa nos es dado reconstruir el patrón primitivo de la imagen primigenia.

127 La imagen primigenia o arquetipo es una figura que, ya sea «demon», hombre o proceso, se repite a lo largo de la historia allí donde se ejerce libremente la fantasía creadora. Por ello es esencialmente una figura mitológica. Si analizamos estas imágenes de cerca, descubrimos que constituyen en cierto sentido el resultado formulado de innumerables experiencias típicas de nuestros antepasados. En cierta medida son los residuos psíquicos de infinitas vivencias de pareja índole. Describen millones de experiencias individuales promediadas y de este modo ofrecen una imagen de la vida psíquica dividida y proyectada en las numerosas figuras del pandemonio mitológico. También las figuras mitológicas son en sí mismas productos elaborados de la fantasía creadora y aguardan a ser traducidas a un lenguaje conceptual, del que hasta ahora sólo se dan trabajosos conatos. Los conceptos que de ellas aún han de ser elaborados pueden proporcionarnos un conocimiento abstracto, científico, de los procesos inconscientes que se encuentran en el origen de las imágenes primigenias. Cada una de estas imágenes encierra un fragmento de psicología y de destino humano, una porción de dolor y de placer que se han experimentado indecibles veces en la cadena de nuestros ancestros y que, en términos generales, tuvo el mismo decurso. Es como un lecho de río profundamente enterrado en el alma, donde la vida, que antes se extendía a tientas por amplias, pero llanas, superficies, se adensa y se precipita repentinamente al alcanzar ese particular encadenamiento de circunstancias que siempre han colaborado a la concreción de la imagen primigenia.

128 El instante en que acaece esta situación mitológica siempre se caracteriza por una especial intensidad emocional; es como si algo tocase en nosotros ciertas cuerdas que hasta entonces no han vibrado, o como si de pronto se liberasen fuerzas de cuya existencia nada intuíamos. La lucha por la adaptación es un proceso laborioso, ya que siempre hemos de vérnoslas con circunstancias individuales, es decir, atípicas. No es de extrañar que, cuando llegamos a una situación típica, experimentemos una liberación muy particular, que nos sintamos como llevados, o que nos atrape como una fuerza todopoderosa. En esos instantes ya no somos seres aislados, sino especie, la voz de la humanidad entera se alza en nosotros. Por eso, el individuo aislado no está en disposición de aprovechar sus fuerzas plenamente a no ser que una de estas imágenes colectivas que llamamos ideales acuda en su ayuda y desencadene todas esas fuerzas instintivas a las que la voluntad consciente común jamás accede por sí sola. Los ideales más eficaces son siempre en alguna medida variantes transparentes de un arquetipo, cosa que se reconoce fácilmente en el hecho de que tales ideales se plasmen alegóricamente, como, por ejemplo, la

patria como madre, aunque la alegoría no tiene un ápice de la fuerza motivadora que ciertamente emana del valor simbólico de la idea de patria. Y es que el arquetipo es la llamada *participation mystique* del primitivo con la tierra que habita y que sólo contiene a los espíritus de sus antepasados. Lo que no es patria es miseria.

129 Toda relación con el arquetipo, ya sea vivida o meramente citada, es «conmovedora», es decir, actúa; pues libera en nosotros una fuerza más poderosa que la nuestra propia. Quien habla con imágenes primigenias habla como con mil voces, aprehende y supera, y al tiempo eleva aquello que designa desde lo singular y lo efímero a la esfera de lo que es siempre, encumbra el destino personal transformándolo en destino de la humanidad, liberando así también en nosotros esas fuerzas benefactoras que desde tiempos inmemoriales han permitido a la humanidad escapar a los peligros y soportar la noche más larga.

130 Ése es el secreto del efecto del arte. El proceso creador, en la medida en que podemos, siquiera, trazarlo, consiste en una vivificación inconsciente del arquetipo y en un desarrollo y conformación del mismo hasta su plasmación en la obra acabada. La conformación de la imagen primigenia es en cierto sentido una traducción al lenguaje del presente, con lo que, por así decir, vuelven a abrirse a todos los caminos que conducen a las fuentes más profundas de la vida, que de otro modo nos estarían vedadas. Aquí radica la relevancia social del arte: siempre trabaja en la educación del espíritu de la época, pues convoca a esas figuras que más faltan al espíritu de la época. Desde la insatisfacción del presente, el anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época. Este anhelo toma posesión de la imagen y, al alzarla desde lo más profundo de lo inconsciente y acercarla a la consciencia, trastoca su forma para que pueda ser recibida por el hombre del presente de acuerdo con sus facultades. La índole de la obra de arte nos permite hacer deducciones en cuanto al carácter de la época en que surge. ¿Qué significaron el realismo y el naturalismo para su época? ¿Qué el romanticismo? ¿Qué el helenismo? Son tendencias del arte que permitieron el surgimiento de lo que más falta hacía a la correspondiente atmósfera espiritual. El artista como educador de su época..., de ello podríamos hablar hoy largamente.

131 Como los individuos aislados, también los pueblos y sus épocas tienen sus propias tendencias y actitudes espirituales. Ya la palabra *actitud* revela la necesaria unilateralidad que se da en cada tendencia concreta. Donde hay dirección, hay exclusión. Pero la exclusión significa que muchos contenidos psíquicos que podrían convivir no

deben convivir, pues no se corresponden con la actitud general. El hombre normal puede soportar la tendencia general sin perjuicio; pero el hombre que transita por caminos secundarios y vericuetos, quien, al contrario que el normal, no es capaz de avanzar por las vastas calzadas militares, será por ello quien descubra primeramente lo que se encuentra fuera de esta gran vía y que persiste en convivir. La relativa inadaptación del artista es su verdadera ventaja, le permite permanecer alejado de la corriente general, ceder a su propio anhelo y encontrar lo que a otros, sin saberlo, les falta. Y, así como en los individuos aislados la unilateralidad de su actitud consciente se corrige por medio de reacciones inconscientes en la vía de la autorregulación, el arte constituye un proceso de autorregulación espiritual en la vida de las naciones y las épocas.

132 Soy consciente del hecho de que en el marco de esta conferencia únicamente he podido ofrecer una serie de puntos de vista, e incluso sólo en apretado esbozo. Pero quizá se me permita confiar en que todo lo que no he podido decir, a saber, la aplicación concreta de éstos a la obra de arte poética, está contenido en lo expuesto y que, así, ha dado cuerpo y sangre al tegumento de mis pensamientos abstractos.

7

PSICOLOGÍA Y POESÍA*

PREÁMBULO

La psicología, que antes llevaba una vida sin duda modesta en una trastienda eminentemente académica, se ha convertido en el transcurso de las últimas décadas, cumpliendo la profecía nietzscheana**, en objeto del interés público, que ha hecho estallar su marco, antes delimitado por las universidades. En forma de psicotécnica irrumpe ahora en el terreno industrial, en forma de psicoterapia abarca amplios territorios de la medicina, en forma de filosofía amplía el legado de Schopenhauer y de Hartmann, redescubre cabalmente a Bachofen y a Carus***; gracias a ella, la mitología y la psicología de los primi-

* Publicado primeramente en E. Ermatinger, *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, 1930. También se publica, con ciertas modificaciones y añadidos, en C. G. Jung, *Formaciones de lo inconsciente* (cf. Bibliografía). El manuscrito del preámbulo se encontró póstumamente y se publica aquí por primera vez. Por el tono, cabe pensar que se trata de un discurso, pero no hay noticias al respecto.

** Esta profecía se muestra de la manera más evidente en el prólogo («Sobre los prejuicios de los filósofos») a *Más allá del bien y del mal*: «... la Psicología será, de nuevo, reconocida como la señora de las ciencias» (af. 23) [LM].

*** La referencia a estos cuatro autores se entiende en el mareo de la importancia concedida por tres de ellos a lo inconsciente, y por la reivindicación del símbolo por parte de los cuatro; bajo la forma de «voluntad» en Schopenhauer, sin duda el más conocido de los cuatro, la presencia de un devenir creador inconsciente en el fondo de lo que se denomina vida, y aun de la naturaleza en su conjunto, está en la base de la *Filosofía del inconsciente* (1869) de Eduard von Hartmann (1842-1906), y aún más temprano en la filosofía natural del médico Carl Gustav Carus (1779-1868), autor, entre otras obras de psicología, de la titulada *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele* (1846), que comienza con esta frase: «La clave para el conocimiento de la vida consciente del alma se encuentra en la región del inconsciente». En cuanto a Johann Jakob Bachofen (1815-1887), célebre por su polémico escrito sobre *El matriarcado* (1861), es probablemente su estudio de los símbolos de las culturas clásicas lo que lleva a Jung a incluirle en esta nómina [LM].

tivos cobran un interés enteramente nuevo; pronto revolucionará la ciencia comparada de las religiones y no pocos teólogos están dispuestos a franquearle el acceso a la dirección espiritual. ¿Acabará teniendo razón Nietzsche con su *scientia ancilla psychologia*?

Hoy, este avance y esta expansión de la psicología aún es una confusa fluctuación de corrientes caóticas que tratan de compensar su indefinición mediante declaraciones de principios y categorizaciones tanto más contundentes. También resultan unilaterales los intentos de iluminar todos estos ámbitos de la vida y del conocimiento a la luz de la psicología. Pero la unilateralidad y la rigidez dogmática constituyen errores derivados de la inmadurez de cualquier ciencia joven, que ha de realizar su labor de pionera con muy pocos instrumentos conceptuales. Aun comprendiendo y tolerando la necesidad de muchos dogmas, hasta la fecha no me he cansado de afirmar que, precisamente en el campo de la psicología, la parcialidad y el dogmatismo encierran los mayores peligros. El psicólogo no debe olvidar que su hipótesis es en primer lugar expresión de sus propias premisas subjetivas y que por ello no puede arrogarse sin más una validez general. Lo que cada cual puede aportar como explicación al amplio campo de las posibilidades anímicas es en primer término mero *punto de vista*, y querer convertirlo, aunque sólo sea tentativamente, en una verdad genéricamente vinculante supondría violentar terriblemente su objeto. El fenómeno anímico es tan enormemente rico en matices, formas y significados que resulta imposible contenerlo completamente en *un único* espejo. Tampoco lograremos jamás abarcar su *totalidad* en nuestra representación, sino que deberemos conformarnos con iluminar cada vez de forma gradual sólo ciertas partes del fenómeno global.

Pero, como es propio del alma no sólo ser madre y origen de toda actividad humana, sino también expresarse en todas las formas y actividades del espíritu, tampoco podremos hallar jamás, ni aprehender, la esencia del alma en sí, sino precisamente sólo sus múltiples formas aparentes. Por eso el psicólogo se ve obligado a familiarizarse con muchos campos diversos y a abandonar con este propósito la bien fortificada torre de marfil del especialista, sin duda no por petulancia e indiscreción, sino por amor al conocimiento, en su intento por encontrar la verdad. Pues no logrará confinar al alma en la estrechez del laboratorio o de la consulta médica, sino que habrá de perseguir su rastro en todos esos campos, quizá incluso ajenos a él, en los que aquélla aparece visiblemente.

Por ello, a pesar del hecho de tener por profesión la de médico, hoy les hablaré como psicólogo de la fuerza creadora poética, aun siendo éste el ámbito estricto de la ciencia literaria y de la estética.

Por otra parte constituye también un fenómeno psíquico, y en calidad de tal habrá de considerarla el psicólogo. Con ello no pretendo desautorizar ni al historiador de la literatura ni al estudioso de la estética, pues nada más lejos de mi intención que querer sustituir esos otros puntos de vista por el psicológico. En tal caso me haría reo precisamente de ese pecado de unilateralidad que acabo de denostar. Tampoco me arrogaré la pretensión de exponerles una teoría completa de la creación literaria, pues no estoy en disposición de hacerlo. Mi aportación no aspira más que a ofrecer una serie de puntos de vista que, en términos generales, podrían regir la consideración psicológica del fenómeno literario.

INTRODUCCIÓN

133 Es evidente que la psicología —como ciencia de los procesos anímicos— puede ponerse en relación con la ciencia literaria. El alma es cuna y recipiente de todas las ciencias, así como de toda obra de arte. La ciencia del alma debería, entonces, estar capacitada para revelar y explicar por una parte la estructura psicológica de la obra de arte y, por otra, las circunstancias psicológicas del hombre artísticamente creativo. Ambas tareas son de naturaleza fundamentalmente distinta.

134 En el primer caso se trata del producto, «intencionalmente» configurado, de complejas actividades anímicas; en el segundo, en cambio, del propio aparato anímico. En el primer caso, el objeto del análisis y la interpretación psicológicos es la obra de arte concreta, y en el último, el ser creativo en forma de personalidad irrepetible. A pesar de que ambos objetos están en la más íntima correlación y sus efectos están irresolublemente imbricados, lo uno no puede explicar lo otro. Desde luego, cabe establecer ciertas deducciones a partir de uno de estos objetos, pero estas deducciones jamás serán concluyentes. Son y serán en el mejor de los casos probabilidades o felices *aperçus*. La peculiar relación de Goethe con su madre puede darnos qué pensar cuando escuchamos la exclamación de Fausto: «¡Las madres! ¡Madres!... ¡extraña palabra!». Pero no podrá hacernos aceptar que del vínculo con la madre debe surgir forzosamente *Fausto*, aunque nos hace intuir que en el hombre Goethe la relación con la madre desempeñó un papel relevante que ha dejado precisamente en el *Fausto* huellas muy elocuentes. Y, a la inversa, tampoco *El anillo de los Nibelungos* nos hará pensar, o deducir de modo apremiante, que Wagner tendiera al travestismo femenino, a pesar de que hay aquí oscuras sendas que conducen de lo heroico de los nibelungos a lo

morbosamente femenino del hombre Wagner. La psicología personal del creador explica ciertamente algunos rasgos de su obra, pero no la obra misma. Si fuera capaz de explicar esta última, y con éxito, entonces su carácter aparentemente creador se revelaría mero síntoma, lo que no aportaría mayor ventaja ni gloria a la obra.

135 El estado actual de la ciencia psicológica, que, dicho sea de paso, es la más joven de las ciencias, no permite de ningún modo establecer estrictos vínculos causales en este terreno, lo que en realidad, como tal ciencia, debería hacer. La psicología produce causalidades seguras sólo en el campo de los instintos y los reflejos semipsicológicos. Mas allí donde empieza la vida genuina del alma, a saber, en el ámbito de lo complejo, debe contentarse con ofrecer prolijas descripciones de los acontecimientos y dibujar coloridos cuadros del entramado a menudo extraño o y casi sobrehumanamente ingenioso, debiendo renunciar a definir ni un solo proceso como «necesario». De no ser así, y si la psicología fuera capaz de establecer causalidades seguras en la obra de arte y en la actividad creadora, la ciencia del arte se vería privada de su propio fundamento, convirtiéndose en una especialidad más de la psicología. A pesar de que esta última no debe renunciar a su pretensión de indagar y establecer la causalidad de los procesos complejos sin renunciar a sí misma, jamás le será concedido cumplir plenamente esta aspiración, porque lo irracional creativo, que surge con meridiana claridad precisamente en el arte, acabará por mofarse de cualquier intento de racionalización. Todos los procesos psíquicos que se desarrollan en la consciencia pueden explicarse causalmente; pero el principio creador, arraigado en la condición de inabarcable de lo inconsciente, permanecerá eternamente oculto al conocimiento humano. Sólo se describirá en su apariencia, y únicamente se podrá intuir, pero no aprehender. La ciencia del arte y la psicología dependerán una de otra, y los principios que rijan una no anularán los de la otra. Uno de los principios de la psicología es presentar el material psíquico dado como algo deducible de premisas causales; uno de los principios de la ciencia del arte es contemplar lo psíquico como algo meramente existente, ya se trate de una obra de arte o del artista. Ambos principios son válidos, a pesar de su relatividad.

1. LA OBRA

136 La consideración psicológica de la obra de arte literaria se diferencia de la estrictamente literaria por su actitud específica. Los valores y hechos decisivos para la segunda pueden carecer de importancia

para la primera; incluso obras de un valor literario altamente dudoso pueden resultar especialmente interesantes para el psicólogo. La llamada novela psicológica, por ejemplo, no le ofrece ni de lejos lo que la consideración literaria espera de ella. Esta novela, como un todo cerrado en sí mismo, se explica por sí sola, es, por así decir, su propia psicología, que el psicólogo sólo tendrá que completar, o criticar, con lo que tampoco quedará resuelta la cuestión, en este caso particularmente importante, de cómo llega el autor precisamente a esa obra. Este problema nos ocupará en la segunda parte de esta exposición.

137 Por el contrario, la novela no psicológica ofrecerá en general a la investigación psicológica mejores posibilidades, ya que la intención no psicológica del autor no presupone una psicología determinada de sus personajes, con lo que no sólo abre un espacio para el análisis y la interpretación, sino que incluso les sale al encuentro gracias a la descripción desprevenida de los mismos. Buenos ejemplos de ello son las novelas de Benoît y las *fiction stories* inglesas, al estilo de Rider Haggard, que, a través de Conan Doyle, conducen al artículo literario de masas más favorecido hoy, la novela policíaca. La novela americana más insigne que se haya escrito, el *Moby Dick* de Melville, también pertenece a este género. La emocionante descripción de los hechos, que en apariencia prescinde enteramente de toda intención psicológica, resulta de gran interés precisamente para el psicólogo, pues la narración entera se funda en un trasfondo psíquico innominado que surge ante la mirada crítica con tanta mayor pureza cuanto más inconsciente es el autor de sus premisas. En la novela psicológica, en cambio, el propio autor trata de elevar el material anímico originario de la obra desde el estatus de mero acontecimiento a la esfera de la discusión e investigación psicológicas, con lo que a menudo el trasfondo anímico se vela hasta la completa opacidad. Es precisamente de estas novelas de las que el lego extrae «psicología», mientras que sólo la psicología es capaz de darle un sentido más profundo a las novelas del primer tipo.

138 Lo que aquí expongo al hilo del ejemplo de la novela es un principio psicológico que trasciende considerablemente los límites de esta forma especial de la obra de arte literaria. También se hace notar en la poesía, y en *Fausto* provoca la escisión de sus dos partes. La tragedia amorosa se explica a sí misma, mientras que la segunda parte requiere una labor de interpretación. A la primera nada puede añadir la psicología que el poeta no hubiera dicho ya, y mejor; la segunda parte, en cambio, con su monumental fenomenología, ha consumido de tal modo, o aun dejado atrás, la capacidad conformadora del artista, que nada se explica ya por sí mismo, sino que de

verso en verso crece paulatinamente la intervención interpretativa del lector. Seguramente *Fausto* caracteriza mejor que ninguna obra los dos extremos que, desde el punto de vista psicológico, presenta la obra de arte literaria.

139 Por mor de la claridad, quiero designar a un modo *psicológico* de creación, y a la otra, modo *visionario*. El modo psicológico tiene por materia un contenido que se mueve dentro de los márgenes de la consciencia humana, por ejemplo, una experiencia vital, una conmoción, la vivencia de una pasión, destino humano en suma, que resultan familiares, o al menos intuibles, para la consciencia general. El alma del creador acoge este material, que se eleva desde la cotidianidad a la cima de su vivencia, y lo configura de modo que su expresión haga penetrar con una fuerza enormemente persuasiva en la clara consciencia del lector lo que en realidad es común, lo vagamente y quizá penosamente sentido, y por ello rehuido y pasado por alto, con lo que le acercaría a una mayor claridad y una humanidad más amplia. El material originario de esta configuración procede de la esfera del hombre, de sus dolores y alegrías eternamente repetidos; es el contenido de la consciencia humana, explicado y transfigurado en su configuración artística. El creador ha asumido ya la tarea del psicólogo. ¿O acaso ha de indagar éste por qué Fausto se enamora de Margarita? ¿O por qué Margarita llega a asesinar a su hijo? Es destino humano, revivido en millones de ocasiones hasta la atroz monotonía de los tribunales y del código penal. Nada queda oscuro, pues todo se explica convincentemente por sí mismo.

140 En esta línea se mueven innumerables productos literarios: la novela amorosa, la de ambiente, la saga familiar, la novela policíaca y la de tema social, el poema didáctico, la mayoría de los poemas líricos, la tragedia y la comedia. Sea cual sea su forma artística, los contenidos de la creación artística psicológica proceden siempre del ámbito de la experiencia humana, del plano anímico primero, de las vivencias más intensas. Por ello califico esta clase de creación artística como «psicológica», porque en todos los casos se mueve dentro de los límites de lo psicológicamente comprensible y aprehensible. Desde la vivencia hasta la configuración lo esencial transcurre de modo evidente en el ámbito de la psicología. Incluso el material psíquico primigenio de la vivencia carece de elementos extraños; al contrario, es lo archiconocido: la pasión y sus hados, los hados y su padecimiento, la naturaleza eterna, sus bellezas y sus horrores.

141 El abismo que separa la primera parte del *Fausto* de la segunda separa también el modo *psicológico* de creación del modo *visionario*. Aquí los términos se trastocan: la materia o la vivencia que se torna contenido de la configuración no es conocido; su esencia es

ajena, su naturaleza, arcana, como si surgiera de simas de tiempos anteriores al hombre, o de mundos de claroscuros de índole sobrehumana, una vivencia primigenia que amenaza con hacer sucumbir a la naturaleza humana en la debilidad y el desconcierto. El valor y la pujanza de la experiencia radican en su enormidad, que emerge extraña y fría, o significativa y majestuosa, de profundidades intemporales, bien con destellos grotesco-demoníacos, haciendo estallar los valores humanos y las bellas formas en un amasijo aterrador que surge del caos eterno o en un *crimen laesae majestatis humanae*, por decirlo en palabras de Nietzsche, o bien como una revelación cuyas cimas y honduras la intuición humana apenas llega a escrutar, y de una belleza que las palabras se afanan inútilmente en expresar. La desconcertante visión de este imponente acontecer, que desborda ampliamente el alcance del sentir y la comprensión humanos, exige otra cosa de la creación artística que la vivencia del primer plano. Esta última nunca desgarra el telón cósmico, jamás hace estallar los límites de lo humanamente posible, por lo que, a pesar de la conmoción sufrida individualmente, se ajustará de buen grado a las formas de la configuración artística humana. Aquélla, sin embargo, desgarra el telón en el que están dibujadas las imágenes del cosmos, lo desgarra de arriba abajo adentrándose en las insondables profundidades de lo que aún no es. ¿En otros mundos? ¿En obcecaciones del espíritu? ¿En los orígenes no terrenales del alma humana, o en futuros de estirpes aún por nacer? No podemos ni afirmar ni negar todo esto.

> Configuración, transfiguración
> Eterno pasatiempo del sentido eterno*.

142 Visiones primigenias nos salen al encuentro en *Poimandres*, en *El pastor de Hermas*, en Dante, en la segunda parte de *Fausto*, en la experiencia dionisíaca de Nietzsche[1], en las obras de Wagner (*El anillo de los Nibelungos*, *Tristán*, *Parsifal*), en *La primavera olímpica* de Spitteler, en los dibujos y las composiciones literarias de William Blake, en la *Hypnerotomachia* del monje Francesco Colonna[2], en el balbuceo literario-filosófico de Jakob Böhme[3] y en

1. Cf. al respecto mis opiniones en *Reflexiones sobre la historia actual*, pp. 6 ss.
2. Recientemente analizado en profundidad según los principios de la psicología profunda por Linda Fierz-David en *Der Liebestraum des Poliphilo*.
3. Pueden encontrarse algunas reflexiones sobre Böhme en mi ensayo *Acerca de la empiria del proceso de individuación* (OC 9/1,11) [también en *Psicología y alquimia* (OC 12)].
* *Fausto II*, acto 1 [GW].

las imágenes, ora grotescas, ora grandiosas, de *El caldero de oro* de E. T. A. Hoffmann[4]. En forma delimitada y concisa, esta experiencia constituye lo esencial de Rider Haggard en sus escritos agrupados en torno a *Ella*, en Benoît (fundamentalmente en *La Atlántida*), Kubin (*El otro lado*), Meyrink (esencialmente el nada desdeñable *El rostro verde*), Goetz (*El reino sin espacio*), Barlach (*El día muerto*) y otros.

143 Cuando nos enfrentamos al material de la creación artística psicológica no debemos plantearnos jamás la pregunta de en qué consiste, qué significa. Pero aquí, en la vivencia visionaria, la pregunta se plantea de manera inmediata. Se precisan comentarios y explicaciones; uno se admira, se sorprende, se queda perplejo, sospecha, o, peor aún, se espanta[5]. No resuena aquí el eco de la vida diurna del hombre, sino que se vivifican los sueños, miedos nocturnos y siniestros presagios de las tinieblas del espíritu. El público rechaza este material en su gran mayoría, puesto que no apela a las sensaciones más burdas, y el propio especialista literario se siente a menudo azorado. Dante y Wagner le facilitaron en parte la tarea, pues en el primero los sucesos históricos, y en el último el acontecimiento mítico, disfrazan la vivencia primigenia, por lo que pueden malinterpretarse como «material». Pero en ambos la dinámica y el sentido profundo no se encuentran en el material histórico ni en el mítico, sino en la visión primigenia expresada en ellos. Incluso en Rider Haggard, que comprensiblemente pasa por ser autor de *fiction stories*, el *yarn** no es más que un medio —en ocasiones dudosamente prolífico— de abarcar un contenido significativo que va más allá.

144 Resulta curioso que, en agudo contraste con el material de la creación psicológica, una profunda oscuridad vele el origen del material visionario, una oscuridad de la que a menudo uno quiere creer que no es impremeditada. Y es que uno se siente naturalmente inclinado —y hoy particularmente gracias al influjo de la psicología freudiana— a presuponer que detrás de esta oscuridad, en parte grotesca y en parte premonitoria, se hallan experiencias muy personales, a partir de las cuales se podría explicar la extraña visión del caos y también por qué en ocasiones parece como si el autor quisiera velar intencionadamente los orígenes de su vivencia. De esta tendencia

4. Véase el extenso análisis de Aniela Jaffé *Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen «Der goldne Topf»*.

5. Pensemos por ejemplo en productos como *Ulises* de James Joyce, que, a pesar o quizá precisamente por su desintegración nihilista, posee una profundidad notable. [Cf. el capítulo 8 de este volumen.]

* En inglés se denomina *yarn* al relato en cuyo seno se incluyen otros intercalados [LM].

explicativa a la asunción de que se trata de un producto morboso, neurótico, hay sólo un paso, que no parece del todo injustificado en la medida en que el material visionario reviste una serie de peculiaridades observables también en las fantasías de los enfermos mentales. Y, a la inversa, el producto psicótico presenta con frecuencia una densidad de significados que no suele encontrarse más que en el genio. Por ello uno experimentará, naturalmente, la tentación de considerar el fenómeno entero bajo la perspectiva de la patología, y en las extrañas figuras de la experiencia primigenia no verá más que figuras sustitutivas e intentos de encubrimiento. Podría pensarse que a lo que yo denomino «visión primigenia» debía precederle una experiencia personal e íntima, una experiencia caracterizada por la «incompatibilidad», es decir, la irreconciliabilidad con determinadas categorías morales. Presuponemos que la vivencia dudosa es, por ejemplo, una vivencia amorosa de unas características morales o estéticas que parecen irreconciliables, bien con la totalidad de la personalidad, bien con la ficción de la consciencia, por lo que el yo del creador trata de reprimir y hacer invisible («inconsciente») su totalidad, o al menos sus partes esenciales. Con este fin se movilizaría todo el arsenal de una fantasía patológica y, como dicha tarea constituye una empresa sustitutiva insatisfactoria, ha de repetirse en series conformativas casi infinitas. De este modo surgiría esa prolífica plétora de formas monstruosas, demoníacas, grotescas y perversas, en parte para sustituir esa experiencia «no aceptada», en parte para encubrirla.

145 Este punto de partida para una psicología del ser humano literario ha suscitado no poco interés y constituye, además, el único intento teórico de explicar «científicamente» el origen del material visionario y, con ello, la psicología de estas peculiares obras de arte. Excluyo aquí mi propia postura, presuponiendo que está menos difundida y ha sido menos comprendida, en términos generales, que la concepción que acabo de esbozar.

146 La remisión de la vivencia visionaria a una experiencia personal la convierte en algo impropio, en mero «sustituto». De este modo, el contenido visionario pierde su «carácter primordial», la «visión primigenia» se convierte en *síntoma*, y el caos degenera en perturbación mental. La explicación retorna, apaciguada, a los límites de un cosmos ordenado, al que la razón práctica jamás atribuyó perfección. Sus inevitables imperfecciones son desviaciones de la norma y enfermedades que, según lo esperable, pertenecen también a la naturaleza humana. La aterradora vislumbre de abismos inhumanos se revela como ilusión, y el creador como embaucado embaucador. Su vivencia primigenia era «humana, demasiado humana», tan-

to que ni siquiera fue capaz de enfrentarse a ella, e incluso tuvo que ocultársela.

147 Hacemos bien en discernir con claridad estas inevitables consecuencias de la *reducción a la anamnesis personal*, pues de otro modo no se ve a dónde apunta esta modalidad de explicación: nos aparta de la psicología de la obra de arte trasladándonos a la psicología personal del autor. De ésta no puede decirse que no exista. Pero la primera también, y no puede eliminarse sencillamente con este *tour de passe-passe*, transformándola en un «complejo» personal. En este capítulo no ha de interesarnos para qué le sirve al autor la obra, si es para él bufonada, ocultación, sufrimiento o acto. Nuestra tarea es más bien explicar psicológicamente la obra de arte, y para ello es necesario que nos tomemos en serio su fundamento, es decir, la vivencia primigenia tanto como la propia creación psicológica, siendo así que nadie duda de la realidad y seriedad del material en el que se basa la obra. Desde luego, aquí es más difícil propiciar la fe necesaria, pues da la impresión de que la vivencia primigenia fuera algo que nada tiene que ver con la experiencia general. Recuerda de un modo tan fatal a oscura metafísica que la razón bienintencionada se resiste a ocuparse de ella. Inevitablemente, llega a la conclusión de que no habría que tomar tan en serio tales cosas, pues de otro modo el mundo caería de nuevo en las redes de la superstición más lúgubre. El que no tiene disposición para lo «oculto» imagina que tras la vivencia visionaria no hay más que una «rica fantasía», «caprichos de poeta» o mera «licencia poética». Ciertos poetas, además, se prestan a que así sea, al asegurarse una saludable distancia con respecto a su obra aduciendo, como hace por ejemplo Spitteler, que en lugar de *La primavera olímpica* hubiera podido cantarse: «¡Ha llegado mayo!». Los poetas también son hombres, y lo que un autor dice de su obra no suele ser ni de lejos lo mejor que pudiera decirse de ella. Se trata sin duda nada menos de que defendamos la seriedad de la vivencia primigenia incluso contra la resistencia personal del propio autor.

148 Tanto *El pastor de Hermas*, como la *Divina comedia* y el *Fausto* están transidos del eco y del resonar de la experiencia amorosa de la que surgen, y alcanzan su culmen y su completud mediante la vivencia visionaria. No tenemos razones para suponer que la vivencia normal de la primera parte del *Fausto* se vea negada por la segunda parte, ni hay motivos para pensar que durante la redacción de la primera Goethe fuera una persona normal, y neurótica durante la redacción de la segunda. En la amplia gradación que va, abarcando más de dos milenios, de Hermas a Goethe, pasando por Dante, encontramos en todos los casos no sólo una adscripción sino un some-

timiento de la experiencia amorosa personal a otra, superior, de la visión. Este testimonio resulta relevante, pues prueba que (aparte de la psicología personal del autor) en el marco de la obra de arte la visión constituye una vivencia más profunda y poderosa que la pasión humana. Por lo que se refiere a la obra de arte (que no debe confundirse jamás con el creador en tanto que persona), es indudable que la visión es una vivencia primigenia genuina, prescindiendo de lo que piensen los «sensatos». No es algo derivado, secundario o sintomático, sino un *auténtico símbolo, a saber, expresión de una esencia desconocida*. Así como la experiencia amorosa representa la vivencia de un hecho real, también la visión. Que su contenido sea de índole física, espiritual o metafísica no es asunto nuestro. Es una *realidad psíquica* de rango no menor al de las realidades físicas. La vivencia de la pasión humana se produce en el marco de la consciencia, pero el objeto de la visión se encuentra más allá. En el sentimiento experimentamos lo conocido, la intuición sin embargo nos conduce a lo desconocido y a lo oculto, a cosas que son por naturaleza secretas. Si alguna vez se vuelven conscientes, se encubren y se disimulan intencionadamente, y de ahí que siempre se hayan asociado con el secreto, lo siniestro y el engaño. Se ocultan al hombre, y éste se esconde de ellas con *deisidaimonia* [terror sacro] amparándose tras el escudo de la ciencia y la razón. El cosmos es su creencia diurna, que ha de salvarle del nocturno terror que le infunde el caos..., ¡ilustración como temor de la fe nocturna! ¿Acaso puede haber algún principio actuante vivo más allá del mundo diurno humano? ¿Necesidades y peligrosas fatalidades? ¿Objetos más deliberados que los electrones? ¿Acaso la posesión y dominio de nuestra alma es mera ilusión, y aquello que la ciencia denomina «psique», y que sigue entendiendo como un interrogante encerrado en nuestro cráneo, será finalmente una puerta abierta a través de la cual penetra, en ocasiones desde un mundo no humano, lo desconocido, lo que actúa de un modo secreto y que, en las alas de la noche, aleja al hombre de la humanidad, determina su suerte y lo somete a una esclavitud suprapersonal? Incluso parece como si la experiencia amorosa fuera en ocasiones un mero desencadenante, como si hubiera sido «amañada» inconscientemente con un fin determinado, y como si lo humano-personal no pudiera verse más que como un preludio de lo único esencial, de esa «divina comedia».

149 La obra de arte de esta índole no es lo único que emana de la esfera nocturna; de ella se nutren videntes y profetas, como dice acertadamente san Agustín: «Et adhuc ascendebamus interius cogitando et loquendo, et mirando opera tua; et venimus in mentes nostras, et transcendimus eas, ut attingeremus regionem ubertatis indeficien-

tis, ubi pascis Israel in aeternum veritatis pabulo, et ubi vita sapientia est...»[6]. Pero en ella sucumben también los grandes malhechores y destructores, que oscurecen la faz de los tiempos, y los dementes, que se acercan demasiado al fuego... «Quis poterit habitare de vobis cum igne devorante? Quis habitabit ex vobis cum ardoribus sempiternis?»[7]. Y también se dice con razón: «Quem Deus vult perdere prius dementat»[8]. Mas esta esfera, por muy oscura e inconsciente que sea, no es en sí nada desconocido, sino algo conocido desde siempre y en todas partes. Para el primitivo es un elemento natural de su imagen del mundo, sólo nosotros lo hemos excluido por temor a la superstición y a la metafísica para construirnos un mundo consciente aparentemente seguro y manejable, en el que imperan tanto leyes naturales como humanas en un estado organizado. Pero el poeta vislumbra en ocasiones las formas del mundo nocturno, los espíritus, demones y dioses, la oscura trabazón de destino humano y propósitos sobrehumanos y las cosas inabarcables que ocurren en el pleroma. A veces colige algo de ese universo psíquico que era a un tiempo el terror y la esperanza del primitivo. Sería interesante indagar si este temor ante la superstición, inventado en la era moderna, y la igualmente moderna ilustración materialista no sean otra cosa que un producto evolucionado de la primitiva magia y temor a los espíritus. En cualquier caso, la fascinación que ejerce la llamada psicología profunda y el rechazo, igualmente imperioso, de la misma, pertenecen a este capítulo.

150 Ya en los primeros estadios de la sociedad humana encontramos huellas del esfuerzo anímico por hallar formas conjuradoras o propiciadoras de lo oscuramente intuido. Incluso en esos tempranísimos petroglifos de la Edad de Piedra de Rodesia se encuentra, junto a fidedignas representaciones de animales, un signo abstracto, a saber, una cruz encerrada en un círculo que ha transitado en esa forma, por así decir, por todas las culturas, y que aún hoy puede encontrarse no sólo en las iglesias cristianas, sino también por ejemplo en monasterios tibetanos. Esta rueda solar, como se la designa, procedente de una época y de una civilización en la que aún no había ruedas, sólo en parte puede surgir de una experiencia externa, pues en otro sentido es un símbolo, una experiencia interior, que segu-

6. *Confesiones*, lib. IX: «Avanzamos aún más en el pensar interno, en el hablar y maravillarnos de tus obras, y llegamos a las funciones de nuestro entendimiento y fuimos más allá, para alcanzar la esfera de la plenitud inagotable, donde tú moras eternamente, Israel, con el alimento de la verdad, y donde la vida es sabiduría...».

7. Is 33,14: «¿Quién de vosotros será capaz de habitar el fuego que consume? ¿Quién de vosotros vivirá entre las brasas eternas?».

8. «Aquel a quien Dios quiere arruinar, antes le abate con la demencia».

ramente se reproduce con la misma fidelidad con la que se dibuja el famoso rinoceronte con las vinchucas. No hay cultura primitiva que no posea un sistema, en ocasiones sorprendentemente desarrollado, de adoctrinamiento secreto y de sabiduría; por una parte, una doctrina de cosas secretas que se encuentran más allá de la vida diurna del hombre y sus recuerdos, y, por otra, un saber que regula la actividad humana[9]. Las asociaciones de hombres y los clanes totémicos guardan este saber, que se transmite en las iniciaciones masculinas. La Antigüedad hacía lo mismo en los misterios, y su rica mitología constituye una reliquia de los estadios más tempranos de tales experiencias.

151 Por ello es enteramente comprensible que el autor retome las figuras Mitológicas para dar a su vivencia la expresión certera. Nada sería más erróneo que suponer que en tales casos crea a partir de un material heredado; más bien crea desde la vivencia primigenia, cuya oscura naturaleza precisa de las figuras mitológicas y que por ello atrae, ávida, lo familiar hacia sí, para expresarse en ello. La vivencia primigenia carece de imágenes y de palabras, pues es una visión «en el espejo oscuro». Es sencillamente una poderosísima premonición que quiere expresarse. Es como un torbellino que apresa todo lo que se le ofrece y que, al lanzarlo hacia lo alto, le hace adoptar una forma visible. Pero como la expresión jamás alcanza la plenitud de la visión y nunca agota su inconmensurabilidad, el creador necesita a menudo un material casi inabarcable para poder reproducir tan sólo aproximadamente lo intuido, y por lo demás no puede abstenerse de una expresión recalcitrante y contradictoria si desea materializar el carácter increíblemente paradójico de la visión. Dante tensa su vivencia entre todas las imágenes del infierno, el purgatorio y el cielo. Goethe necesita el Blocksberg y el submundo griego, Wagner, toda la mitología nórdica y la riqueza de la saga de Parsifal, Nietzsche recurre al estilo sacro, al ditirambo y al legendario vidente de tiempos prehistóricos, Blake se sirve de la fantasmagoría de la India, del universo de las imágenes bíblicas y apocalípticas, y Spitteler toma prestados los nombres de figuras nuevas que surgen, en número aterrador, de la cornucopia de su poesía. Ahí está presente todo, desde lo incomprensible y excelso hasta lo perverso-grotesco.

152 A la esencia de este fenómeno multiforme la psicología puede aportar fundamentalmente terminología y material comparativo. Lo que aparece en la visión es una imagen de lo *inconsciente colectivo*, es decir, de la estructura propia, innata, de la psique, matriz y pre-

9. Las *Stammeslehren der Dschagga* publicadas por Bruno Gutmann necesitan nada menos que tres volúmenes con un total de 1975 páginas.

misa esencial de la consciencia. De acuerdo con el principio filogenético, la estructura psíquica, al igual que la anatómica, muestra los rasgos de los estadios previos. Y esto es válido, también, para lo inconsciente: cuando se eclipsa la consciencia, por ejemplo en el sueño, o cuando se producen trastornos mentales, afloran a la superficie productos o contenidos anímicos que presentan rasgos del estado anímico primitivo, y no sólo en la forma, sino también en el sentido del contenido, de modo que con frecuencia podría decirse que son fragmentos de antiguas enseñanzas esotéricas. Son numerosos los motivos mitológicos que sin embargo se ocultan tras un lenguaje de imágenes modernas, es decir, que ya no se trata del águila de Zeus o del ave Rock, sino de un avión; el combate con el dragón es una colisión de trenes; el héroe que vence al dragón es un tenor heroico en la ópera; la madre ctónica es una gruesa verdulera, y Plutón, que rapta a Proserpina, un peligroso chófer. Lo importante, y lo particularmente relevante para el análisis literario, radica sin embargo en que las manifestaciones de lo inconsciente colectivo tienen un *carácter compensatorio* con respecto a la disposición consciente, es decir, que ayudan a equilibrar una disposición consciente unilateral, inadaptada, o incluso peligrosa. Pero esta función se constata también en la sintomatología de las neurosis o en los delirios de los enfermos mentales, donde los fenómenos compensatorios son patentes, por ejemplo en personas que se cierran, temerosas, al mundo y que de pronto descubren que todos conocen y comentan sus secretos más íntimos. Naturalmente, no todas las compensaciones resultan tan evidentes; las neuróticas son mucho más sutiles, y las que aparecen en los sueños, sobre todo las de los propios sueños, resultan en un primer momento impenetrables no sólo para el lego sino incluso para el experto, por sorprendentemente sencillas que puedan ser una vez que se han comprendido. Pero, como es bien sabido, lo más simple es con frecuencia lo más difícil. Aquí debo remitir al lector a la bibliografía pertinente.

153 Si prescindimos aquí de la posibilidad de que *Fausto*, por ejemplo, constituya una compensación personal de la disposición consciente de Goethe, habríamos de plantearnos la cuestión de la relación de dicha obra con la *consciencia de la época*, y si tal relación no pudiera verse también como una suerte de compensación. La gran poesía, que bebe del alma de la humanidad, no se explicaría en mi opinión correctamente si se quisiera remitir a lo personal. Pues allí donde lo inconsciente colectivo pugna por hacerse vivencia y se funde con la consciencia de la época, acaece un acto creador que tiene que ver con la época entera, pues la obra constituye entonces, en el sentido más profundo, un mensaje para los contemporáneos. Por

ello, *Fausto* siempre toca algo en el alma de cada alemán (como ya observara Jakob Burckhardt en una ocasión[10]), por ello la fama de Dante es imperecedera y *El pastor de Hermas* se convirtió casi en un libro canónico. Cada época tiene su unilateralidad, su prevención y su padecer anímico. Una época es como el alma individual, presenta su peculiar y limitada disposición consciente y necesita por ello una compensación que lo inconsciente colectivo propicia al confiar a un creador o a un visionario la expresión de lo innombrado en la disposición de la época y que conjura, en hecho o imagen, lo que la necesidad incomprendida de todos esperaba, ya sea bueno o malo, para la sanación o la destrucción de una época.

154 Resulta peligroso hablar de la propia época, pues lo que hoy está en juego es de un alcance imponente[11]. Por lo tanto, bastarán un par de indicaciones. La obra de Francesco Colonna es una apoteosis del amor bajo la forma de un sueño (literario), no la historia de una pasión, sino la representación de una relación con el *anima*, es decir, con la imagen subjetiva de lo femenino, encarnada en la figura ficticia de Polia. La relación adopta una forma antigua y pagana, algo notable, ya que, por lo que sabemos, el autor era un monje. Su obra conjura, frente a la consciencia cristiana medieval, un mundo más viejo y más joven que surge del Hades, tumba y madre alumbradora a un tiempo[12]. En un estadio más elevado, Goethe envuelve en el motivo Margarita-Helena-Mater Gloriosa-lo eterno femenino el colorido tejido del *Fausto*. Nietzsche anuncia la muerte de Dios y en Spitteler el florecimiento y marchitarse de los dioses se convierte en mito de las estaciones. Cada uno de estos autores habla con la voz de miles y decenas de miles, preconizando transformaciones en la consciencia de la época. La *Hypnerotomachia* de Polifilo, afirma Linda Fierz, «es el símbolo del proceso vital que se consuma, impenetrable e incomprensible, en el hombre de la época y que hace surgir del Renacimiento el comienzo de la era moderna»[13]. Ya en tiempos de Colonna se preparaban, por una parte, el debilitamiento de la Iglesia por el cisma y, por otra, una época de grandes viajes y descubrimientos científicos. Un mundo sucumbía y emergía un nuevo eón, anticipado en la figura, paradójica e interiormente contradictoria, de Polia, el alma moderna del monje Francesco. Después de tres siglos de cisma religioso, y tras el descubrimiento científico del mundo, Goethe describe al hombre fáustico que se atreve a medirse

10. Cartas a Albert Brenner (*Basler Jahrbuch 1901*, pp. 91 s.).
11. Esto lo escribí en 1929.
12. Cf. con esto lo aducido por Linda Fierz-David, *op. cit.*, pp. 239 ss.
13. *Ibid.*, p. 38.

con los dioses y, consciente de la inhumanidad de esta figura, trata de fundirlo con lo eterno femenino, con la maternal Sofía. Esta última aparece como la forma más sublime del *anima*, liberada de la pagana crueldad de la ninfa Polia. Este intento compensatorio no tuvo un efecto duradero, pues Nietzsche volvió a adueñarse del superhombre, y éste tuvo que precipitarse en su propia perdición. Compárese el *Prometeo* de Spitteler[14] con este drama contemporáneo, y se entenderá mi referencia al carácter profético de las grandes obras literarias[15].

2. EL POETA

155 El secreto de la creación es, como el de la libertad de la voluntad, un problema trascendental al que la psicología no puede dar respuesta, sino tan sólo describir. De igual manera, el ser creativo es también un enigma cuya solución habrá de buscarse por muchos caminos, pero siempre en vano. Sea como fuere, la psicología moderna se ha ocupado aquí y allá del problema del artista y su arte. Freud creyó haber encontrado una clave para explicar la obra de arte a partir de la esfera de las vivencias personales del artista[16]. Aquí se abrían posibilidades reales, pues ¿no habría de ser posible derivar también la obra de arte de ciertos «complejos», como se hacía por ejemplo con la neurosis? Y es que el gran descubrimiento de Freud fue que las neurosis poseen una etiología anímica muy concreta, es decir, que tienen un origen emocional y que parten de experiencias infantiles de naturaleza real o imaginaria. Algunos de sus discípulos, especialmente Rank y Stekel, trabajaron desde unos supuestos parecidos y llegaron a resultados similares. No puede negarse que la psicología personal del poeta puede, en ciertos casos, rastrearse hasta sus raíces y hasta las ramas más alejadas de su obra. Este punto de vista, que consiste en pensar que el elemento personal del poeta influye en la elección y configuración del material en muchos aspectos, no es nada nuevo. Haber señalado el alcance de esta influencia, y las peculiares relaciones analógicas que produce, constituye sin duda uno de los méritos de la escuela freudiana.

156 La neurosis es para Freud una satisfacción sustitutoria. Por lo tanto, es algo impropio, un error, una excusa, una disculpa, un no querer ver, en suma, algo esencialmente negativo que mejor sería

14. Me refiero a la primera versión en prosa.

15. Cf. *Tipos psicológicos*,[8]1950, pp. 257 ss. [OC 6].

16. Cf. Freud, *El delirio y los sueños en «Gradiva» de W. Jensen* y *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*.

que no existiera. Casi no se atreve uno a interceder en favor de la neurosis, pues aparentemente no es más que una perturbación carente de sentido y, por ello, molesta. La obra de arte, que según estos presupuestos se dejaría analizar como la neurosis y que remite a las represiones personales del poeta, se acerca sospechosamente a la neurosis, donde sin embargo se encuentra en buena compañía, en el sentido de que el método de Freud contempla del mismo modo la religión, la filosofía y otras disciplinas. Si se trata meramente de un punto de vista y se admite abiertamente que no estamos más que ante el desvelamiento de los condicionantes personales, que, naturalmente, nunca faltan, entonces haremos bien en no oponerle reparo alguno. Pero si se elevara la pretensión de que con este análisis se explica asimismo la esencia de la obra de arte, tal pretensión habrá de ser rechazada categóricamente. Pues la esencia de la obra de arte no consiste en su vinculación con peculiaridades personales —cuanto mayor es su vinculación, menos se trata de arte—, sino que se eleva por encima de lo personal para hablar desde el espíritu y desde el corazón al espíritu y al corazón de la humanidad entera. Lo personal es una limitación, incluso un vicio del arte. Un «arte» que sea únicamente, o fundamentalmente, personal merece ser tratado como una neurosis. Si desde la escuela freudiana se defiende la opinión de que todo artista posee una personalidad limitada a lo infantil-autoerótico, tal juicio puede ser válido para el artista como persona, pero no lo es para el poeta. Pues éste no es ni auto- ni heteroerótico, ni siquiera erótico, sino en gran medida objetivo, impersonal, incluso inhumano o sobrehumano, pues como artista es su obra misma y no un ser humano.

157 Todo ser creativo es una dualidad y una síntesis de rasgos paradójicos. *Por una parte es personal-humano, por otra constituye un proceso impersonal y creativo*. Como ser humano puede ser sano o enfermizo; su psicología *personal* puede y debe explicarse por tanto como algo personal. Pero como artista sólo debe entenderse desde su acto creador. Sería por ejemplo un burdo error querer derivar los modales de un *gentleman* inglés o de un oficial prusiano, o de un cardenal, de su etiología personal. El *gentleman*, el oficial y el religioso son *officia* impersonales con una psicología objetiva inherente. Aunque el artista se sitúa en el polo opuesto a toda oficialidad, sí se da una secreta analogía en tanto que una psicología específicamente artística es un asunto colectivo y no personal. Pues el arte es innato en él como un impulso que se apodera de él y lo convierte en instrumento. Lo que en él tiene la voluntad última no es él, el hombre personal, sino la obra de arte. Como persona puede tener caprichos, deseos y fines propios, pero como artista en cambio es «hombre» en

un sentido más elevado, un *hombre colectivo*, portador y conformador del alma inconsciente de la humanidad. Tal es su *officium*, cuya carga a menudo pesa tanto que exige el sacrificio de la felicidad humana y de todo lo que en el hombre común hace que la vida merezca ser vivida. C. G. Carus dice: «Es en *esto* donde se identifica particularmente lo que hemos denominado *el genio*, pues un espíritu especialmente dotado destaca de un modo especial precisamente porque, con toda la libertad y claridad de su "vivirse", se ve apremiado y determinado por lo inconsciente, ese misterioso dios que habita en él, porque surgen en él visiones... sin que sepa de dónde proceden; porque se ve impelido a actuar y a crear... sin que conozca su fin; y porque impera en él un impulso de llegar a ser y desarrollarse... sin que sepa para qué»[17].

158 En tales circunstancias no puede sorprender que precisamente el artista —considerado en su globalidad— ofrezca un material particularmente rico a la psicología analítica crítica. Su vida está necesariamente llena de conflictos, pues en él luchan dos fuerzas: el hombre común con sus justificadas reivindicaciones de felicidad, satisfacción y seguridad vital, por una parte, y, por otra, la pasión despiadada y creadora que puede incluso dar al traste con todos sus deseos personales. De ahí que el destino vital personal de tantos artistas sea tan decididamente insatisfactorio, e incluso trágico, no por una oscura disposición, sino a causa de cierta inferioridad o de una insuficiente capacidad de adaptación de su personalidad humana. Rara vez un ser humano creativo no tiene que pagar cara la chispa divina de su grandiosa capacidad. Es como si cada uno de ellos hubiera nacido con un capital reducido de energía vital. Lo más fuerte en él, precisamente su componente creativo, atraerá hacia sí la mayor parte de su energía, si es verdaderamente un artista, y el resto es entonces demasiado escaso como para que de ahí pueda desarrollarse algún valor especial. Por el contrario, a menudo se desangra lo humano a favor de lo creativo de tal modo que ya sólo puede pervivir en un nivel primitivo o mermado en algún sentido. Esto suele exteriorizarse como infantilismo e inconsciencia, o bien como desalmado, ingenuo egoísmo (el llamado «autoerotismo»), como vanidad, o cualquier otro defecto. Tales rasgos de inferioridad tienen un sentido en la medida en que su existencia permite que afluya a su yo la fuerza vital necesaria. Precisa de estas formas vitales más bajas, pues de otro modo sucumbiría a un completo expolio. El autoerotismo personal de ciertos artistas puede compararse con el de los niños ilegítimos o mal atendidos por alguna razón, que desde muy

17. *Psyche*, p. 158.

temprano han de defenderse con sus malos modos de los perniciosos efectos de un entorno falto de amor. Tales niños se convierten fácilmente en naturalezas egoístas y desconsideradas, bien pasivamente, al perpetuarse durante toda su vida su carácter infantil y desvalido, o bien activamente, con sus ataques contra la moral y las leyes. Es evidente que el artista ha de ser explicado a partir de su arte y no por las insuficiencias de su naturaleza o por sus conflictos personales, que no son más que lamentables efectos colaterales del hecho de que es un artista, es decir, un ser humano que arrastra una carga mayor que el común de los mortales. Esta mayor capacidad exige también un mayor gasto de energía, por lo cual este añadido en un lado sólo puede verse acompañado por una detracción en otro.

159 Ya sepa el poeta que su obra nace, crece y madura en él, o se figure que crea invenciones propias por su voluntad, nada puede alterar el hecho de que, en realidad, su obra brota de él. Se comporta como un niño con la madre. La psicología de lo creativo es en realidad una psicología femenina, pues la obra creativa surge de profundidades inconscientes, en propiedad, del reino de las madres. Si predomina lo creativo, predominará lo inconsciente como fuerza conformadora de vida y de destino frente a la voluntad consciente, y la consciencia, a menudo mera observadora desvalida, se verá arrastrada por una pujante corriente subterránea. La obra en ciernes es el destino del creador y determina su psicología. No es Goethe quien hace *Fausto*, sino que el componente anímico *Fausto* hace a Goethe[18]. Y, ¿qué es *Fausto*? *Fausto* es un *símbolo*, no un mero indicador semiótico o una alegoría de algo conocido desde hace tiempo, sino la expresión de un efecto primigenio vivo en el alma alemana, a cuyo alumbramiento colabora Goethe. ¿Acaso podría escribir *Fausto* o *Así habló Zaratustra* alguien que no fuera alemán? Pues ambos hacen alusión a lo mismo, a algo que vibra en el alma humana, una «imagen primigenia», como lo llamó en una ocasión Jakob Burckhardt, de la figura del médico y maestro, por una parte, y la del sombrío hechicero, por otra; de un lado, el arquetipo del sabio,

18. El sueño de Eckermann, en el que la pareja —Fausto y Mefisto— caen a tierra en forma de meteorito doble, recuerda al motivo de los Dióscuros (cf. mis conferencias «Sobre el renacer» (OC 9/1,5) y el motivo de las parejas de amigos en *Formaciones de lo inconsciente*) e interpreta por ello una peculiaridad esencial de la psique de Goethe. Una sutileza especial entraña la observación de Eckermann de que la figura alada y provista de incipientes cuernos que es Mefisto le recuerda a Mercurio. Esta observación se ajusta a la perfección con la naturaleza y esencia alquímicas de la obra magna de Goethe. (Debo a la amable observación de mi colega W. Kranefeldt que me refrescara la memoria con respecto a las conversaciones de Eckermann.)

solícito y redentor, y de otro, el del mago ilusionista, seductor y diablo. Esta imagen subyace desde tiempos remotos en lo inconsciente, donde permanece dormida hasta que el favor o disfavor de la época la despierta, precisamente en el momento en que un gran error desvía al pueblo del camino correcto. Allí donde se producen desviaciones se precisa de un conductor y un maestro, e incluso de un médico. El seductor extravío es el veneno que también podría ser remedio, y la sombra del redentor puede resultar diabólicamente destructiva. Estas fuerzas antagónicas operan primeramente en el propio médico mítico: el médico de las heridas padece él mismo una herida, de lo cual Quirón es un ejemplo clásico[19]. En el ámbito cristiano lo es la herida en el costado de Cristo, el gran sanador. Pero Fausto —y éste es uno de sus rasgos característicos— sale ileso, indemne del problema moral: se puede ser ambas cosas, noble y diabólico, cuando se accede al desdoblamiento de la personalidad, y sólo entonces es posible sentirse «a seis mil pies del bien y del mal»*. Por la compensación que supuestamente no se llevó Mefisto en su día se presentó, un siglo después, una sangrienta factura. Pero ¿quién puede creer en serio que el creador expresa la verdad de todos? ¿En qué marco habría que contemplar entonces la obra de arte?

160 El arquetipo en sí no es bueno ni malo. Es un numen moralmente indiferente que sólo tras colisionar con la consciencia se decanta en un sentido o en otro, o bien se transforma en una dualidad antagónica. Esta decantación hacia lo bueno o hacia lo malo depende, a sabiendas o no, de la actitud humana. Hay muchas imágenes primigenias que no aparecen en los sueños de los individuos ni en obras de arte mientras no las concite la desviación de la consciencia del camino medio. Pero si la consciencia se pierde en una actitud unilateral, y por ello errónea, estos «instintos» se vivifican y envían sus imágenes a los sueños del individuo y visiones a los artistas y videntes a fin de restaurar el equilibrio anímico.

161 Así se colman las necesidades anímicas del pueblo en la obra del poeta, y por ello la obra significa verdaderamente para el autor algo más que su destino personal, sea o no consciente de ello. Él es instrumento en el sentido más profundo, y por eso está por debajo de su obra, por lo que tampoco podemos esperar de él una interpretación

19. En relación con este motivo, cf. Kerényi, *Der göttliche Arzt*, pp. 84 ss.

* La cita hace referencia a la descripción que el propio Nietzsche hace del surgimiento de su idea del «eterno retorno» en *Ecce homo*: «Ahora quiero referir la historia del *Zaratustra*. La concepción fundamental de la obra, la idea del eterno retorno, esta fórmula suprema de la afirmación, la más alta que se puede concebir, data del mes de agosto de 1881. Está fijada en una hoja de papel con esta inscripción: “a 6.000 pies por encima del hombre y del tiempo”» [LM].

de su propia obra. En su conformación ha alcanzado lo máximo de que es capaz. La interpretación debe dejársela a otros y al futuro. La gran obra es como un sueño que, a pesar de toda su evidencia, no se interpreta a sí mismo y tampoco es nunca unívoco. Ningún sueño dice: «Debes hacer esto» o «Esta es la verdad»; presenta una imagen, del mismo modo como la naturaleza permite a la planta crecer, y en nuestra mano está extraer conclusiones de él. Cuando uno tiene un sueño angustioso puede ocurrir que experimente demasiado miedo, o ninguno, y cuando sueña con un maestro sabio, o bien sabe demasiado, o necesita un maestro. Ambas cosas son, en un sentido sutil, lo mismo, de lo que sólo nos apercibimos cuando dejamos que la obra de arte actúe en nosotros como lo hizo en el poeta. Para comprender su sentido hay que dejarse conformar por ella, tal como conformó al poeta. Entonces entendemos también cuál fue su vivencia primigenia: ha tocado esas honduras anímicas curativas y redentoras de las que ningún individuo se ha desgajado aún, para sumarse a la soledad de la consciencia y adentrarse por un camino falso, lleno de padecimientos, en el que todos aún vibran del mismo modo y por ello el sentir y el hacer de cada cual aún trasciende a la humanidad entera.

162 Este volver a sumergirse en el estado primigenio de la *participation mystique* es el secreto de la creación artística y sus efectos, pues en este nivel de la vivencia ya no es el individuo quien experimenta, sino el pueblo, y ya no se trata allí del bienestar o del dolor del individuo, sino de la vida del pueblo. Por eso, la gran obra de arte es objetiva e impersonal y nos toca en lo más hondo. Por eso, lo personal del creador es mera traba o ventaja, pero nunca esencial para su arte. Su biografía personal puede ser la de un filisteo, un hombre cabal, un neurótico, un loco o un delincuente: interesante e ineludible, pero irrelevante con respecto al poeta.

8

ULISES. UN MONÓLOGO*

NOTA DEL AUTOR

Este ensayo literario, publicado primeramente en la *Europäische Revue*, no es una disertación científica**, como tampoco lo es el *aperçu* que le sigue sobre Picasso. Si, a pesar de ello, lo incluí en la colección de los *Tratados psicológicos****, lo hice porque el *Ulises* constituye un *document humain* esencial y característico de nuestra época y porque mis opiniones al respecto son un documento psicológico donde expongo unas ideas que desempeñan un papel considerable en mis obras, aplicándolas de forma práctica a un material concreto. Mi ensayo no sólo carece de carácter científico, sino de cualquier pretensión didáctica, por lo que el lector sólo deberá atribuirle el interés que pueda tener la expresión de una opinión subjetiva y no vinculante.

163 El título se refiere a James Joyce y no al baqueteado e inventivo personaje de la antigüedad homérica que supo hurtarse con actos y argucias a la enemistad y la venganza de dioses y hombres y que, tras

* Sobre el origen de este ensayo, véase el Apéndice, pp. 121 ss. del presente volumen. Publicado primeramente en *Europäische Revue* VIII (Berlín, septiembre de 1932). Luego en C. G. Jung, *Realidad del alma* (cf. Bibliografía). Las citas del *Ulises* están tomadas de la décima edición, a pesar de que Jung conocía la obra desde su aparición en 1922 (cf. § 171 de este volumen).

** Llamamos la atención del lector sobre este carácter de «monólogo», subrayado por el propio Jung. A diferencia de la mayor parte de sus obras, ésta dedicada al *Ulises* de Joyce no es resultado de una elaboración previa, sino que nos muestra, precisamente, el proceso de elaboración llevado a cabo por Jung de una obra que le provoca, que le irrita y que no alcanza a comprender sin más. En este sentido, resulta aleccionadora la miopía del psicólogo frente a algo que ha sabido descubrir en los artistas verdaderamente innovadores: la capacidad de anticiparse a su tiempo. Es cierto que, en el curso de esa elaboración que es el «monólogo», llegará a intuir la innovadora propuesta psicológica de Joyce [LM].

*** Cf. OC 18,134.

un penoso viaje, regresó al hogar. El *Ulises* de Joyce es, en estricta contraposición a su tocayo antiguo, una consciencia inactiva, meramente perceptiva, incluso mero ojo, oído, una nariz, una boca, un nervio táctil, que, sin arte ni parte, se ve expuesto a la atronadora, caótica y enloquecida catarata de acontecimientos anímicos y físicos, que registra de un modo —casi— fotográfico.

164 *Ulises*[1] es un libro que fluye como un torrente a lo largo de 735 páginas; un torrente temporal de 735 horas, o días, o años, que constituyen un único y disparatado día corriente en Dublín, el profundamente irrelevante 16 de junio de 1904, en el que en principio nada ocurre. El torrente comienza en la nada y concluye en la nada. ¿Una única verdad strindbergiana indeciblemente larga, enormemente intrincada y, para desesperación del lector, jamás agotada, sobre la *esencia* de la vida humana? Quizá sobre la «esencia», pero sin duda sobre las decenas de miles de superficies y sus cientos de miles de matices secundarios. Hasta donde yo alcanzo a ver, en estas 735 páginas no hay repeticiones patentes, ni una sola bendita isla de paz en la que el benévolo lector pudiera sentarse, ebrio de recuerdos, y contemplar con satisfacción el camino recorrido —digamos unas cien páginas—, aunque no fuera más que el recuerdo de algún lugar común que se colara amablemente por un inesperado resquicio; no, aquí se descarga una corriente despiadada y continua, cuya velocidad o imperturbabilidad llega a eliminar en las últimas cuarenta páginas incluso la puntuación para expresar del modo más cruel ese vacío que ahoga o deja sin resuello, ese vacío lleno o tenso hasta lo insoportable. Este vacío absolutamente desesperanzado es el tono básico de todo el libro. No sólo empieza y termina en la nada, sino que consiste en meras nadas[2]. Todo es infernalmente inane, un aborto del infierno francamente brillante, si consideramos el libro desde el punto de vista del artificio técnico[3].

165 Yo tenía un viejo tío que pensaba linealmente. En una ocasión me paró en la calle y me preguntó: «¿Sabes cómo tortura el diablo a las almas que han ido a parar al infierno?». Le dije que no, a lo que repuso: «Las deja esperar». Dicho esto, siguió su camino. Esta observación volvió a mi mente la primera vez que quise abrirme camino a través del *Ulises*. Cada frase es una expectativa que no se cum-

1. Edición inglesa, Paris, [10]1928.

2. El propio Joyce lo dice (*Work in Progress*, en *Transition* [París]: «We may come, touch and go, from atoms and ifs, but we are presurely destined te be odds without ends» [Podemos venir, tocar e irnos desde los átomos a las suposiciones, aunque estamos forzosamente destinados a ser extraños sin sentido].

3. Curtius (*James Joyce und sein Ulysses*, Zürich, 1929) afirma que el *Ulises* es un «libro luciferino... Obra del Anticristo».

ple; finalmente, uno acaba por no esperar nada de pura resignación y, para su renovada consternación, va percatándose poco a poco de que ha acertado. De hecho, no ocurre nada, no se produce nada[4], y, sin embargo, una secreta esperanza, que pugna con una desesperanzada resignación, arrastra al lector de página en página. Estas 735 páginas que no contienen nada no se componen desde luego de papel en blanco, sino de papel apretadamente impreso. Uno lee y lee, y cree entender lo que lee. De cuando en cuando, cae como por un agujero en una frase nueva..., mas, una vez alcanzado el nivel de entrega adecuado, se acostumbra a todo. Así, con el corazón encogido alcancé a leer hasta la página 135, durmiéndome dos veces en el ínterin. La inaudita variedad del estilo de Joyce tenía un efecto monótono e hipnótico. Nada le sale el encuentro al lector, todo se aparta de él, dejándole boquiabierto. El relato se anima y se pierde, no regodeándose en sí mismo, sino irónico, sarcástico, venenoso, despectivo, triste, desesperado, amargado, y, así, arrastra funestamente la simpatía del lector, a no ser que un sueño benefactor interrumpa, caritativo, este despilfarro de energía. Llegado a la página 135[5] caí finalmente en un sueño profundo tras varios intentos heroicos por aproximarme al libro o «hacerle justicia», como suele decirse. Cuando, tras largo tiempo, desperté, mis ideas se habían despejado lo bastante como para que decidiera empezar a leer el libro de atrás hacia delante. Este método resultó tan aplicable como el usual, es decir, que el libro también puede leerse desde atrás, pues en él no hay delante ni detrás, arriba ni abajo. Todo podría haber sido así, o llegar a ser así en el futuro[6]. Uno puede leer una conversación de atrás hacia

4. Curtius: «Un nihilismo metafísico es la sustancia de la obra de Joyce» *(op. cit.*, pp. 160 ss.).

5. El ensalmo que hundió en mí la espina del sueño se encuentra en el final de la p. 134 y el comienzo de la p. 135. Se dice ahí: «that stony effigy in frozen music, horned and terrible, of the human form divine, that eternal symbol of wisdom and prophecy which, if aught that the imagination or the hand of sculptor has wrought in marble of soul-transfigured and of soultransfiguring deserves to live, deserves to live» [esa pétrea efigie en música congelada, terrible y con cuernos, de la divina forma humana, ese símbolo eterno de sabiduría y profecía, que si hay algo, transfigurado por el alma y transfigurador del alma, que la imaginación o la mano del escultor haya plasmado en mármol hasta hacerlo merecedor de vida, podemos decir que sí merece vivir] [I, 139]. Aquí pasé la página adormilado, y mi mirada cayó en el siguiente pasaje: «a man supple in combat: stonehorned, stonebearded, heart of stone» [un hombre ágil en combate: cuernos de piedra, barba de piedra, corazón de piedra] [I, 141]. La frase se refiere a Moisés, que no se dejó amilanar por el poderío de Egipto. Estas frases contenían el narcótico que anuló mi consciencia, pues suscitaron una sucesión de ideas para mí aún inconsciente, que la consciencia sólo habría perturbado. Como descubrí más tarde, fue aquí donde reconocí por primera vez cuál podía ser la actitud del autor y el fin último de su obra.

6. Particularmente *en Work in Progress*. Carola Giedion-Welcker dice acertadamente: «Ideas eternamente recurrentes envueltas en capas eternamente cambiantes, trasmuta-

delante con el mismo placer, pues no desvirtúa las agudezas. Como totalidad, no tiene ninguna, cada frase es una agudeza. También se puede interrumpir la lectura en la mitad de la frase: la primera parte de la frase tiene aún suficiente *raison d'être* para mantenerse en pie o parecerlo. De ese carácter vermiforme, capaz de generar una cola a partir de la cabeza segada y añadirle a la cola una cabeza, está imbuido el libro entero.

166 Esta inaudita y siniestra propiedad del espíritu joyceano demuestra que su obra pertenece a la clase de los animales de sangre fría, y en particular a la de los gusanos, que, si estuvieran dotados para la literatura, emplearían para escribir, a falta de cerebro, el simpático[7]. Sospecho que en Joyce ocurre algo similar, a saber, que se da en él un pensamiento visceral[8] que implica una amplia supresión de la actividad cerebral, en su caso limitada fundamentalmente a la *percepción*. En Joyce hay que admirar sin ambages la actividad de los ámbitos sensoriales: qué y cómo ve, oye, degusta, huele y toca, resulta extraordinariamente sorprendente, tanto en lo externo como en lo interno. Cuando se especializa en los sentidos y la percepción, el común mortal se limita por lo general bien a lo externo bien a lo interno. Joyce conoce ambas cosas. Las guirnaldas de series asociativas subjetivas se enmarañan con figuras objetivas de una calle dublinesa. Lo objetivo y lo subjetivo, lo externo y lo interno se interpenetran constantemente, tanto que, a pesar de lo diáfano de cada imagen, resulta por ende dudoso si se trata de una tenia física o trascendental[9]. La tenia constituye todo un cosmos vivo en sí y posee una fertilidad fabulosa; un símil, por lo que me parece, nada hermoso, pero ajustado a los capítulos de Joyce. Cierto que la tenia no puede hacer otra

bles y proyectadas en una esfera absolutamente irreal. Un tiempo total, un espacio total». (*Neue Schweizer Rundschau* [Zürich, 1929], p. 666.)

7. En la psicología de Janet este fenómeno se denomina *abaissement du niveau mental*. En los enfermos mentales es involuntario, en Joyce, disciplina artísticamente inducida gracias a la cual la riqueza y el grotesco sentido profundo del pensamiento ensoñado salen a la superficie perceptible, excluyéndose la *fonction du réel*, es decir, la consciencia adaptada. De ahí la primacía de automatismos psíquicos y lingüísticos y el total descuido de la comunicabilidad y del sentido expresivo.

8. Creo que Stuart Gilbert (*Das Rätsel Ulysses*, Zürich, 1932) tiene razón cuando presupone que cada capítulo está presidido, entre otros elementos, por la dominante de una víscera u órgano sensorial. Aduce: riñón, genitales, corazón, pulmón, tráquea, cerebro, sangre, oído, músculo, ojo, nariz, útero, nervios, esqueleto, carne. Esta dominante funciona como un *leitmotiv*. Las frases precedentes sobre el pensamiento visceral las escribí en 1930. Por eso, la prueba de Gilbert es para mí una valiosa constatación del hecho psicológico que en el *abaissement du niveau mental* aparecen los «representantes orgánicos» compilados por Wernicke.

9. Curtius, *op. cit.*, p. 30: «Reproduce la corriente de la consciencia sin someterla a un filtro lógico o ético».

cosa que engendrar nuevas tenias, pero en cantidad inagotable. El libro de Joyce podría igualmente tener 1.470 páginas, o un múltiplo de éstas, y no dejaría de estar inacabado ni se habría dicho lo esencial. Pero ¿quiere Joyce decir algo esencial? Este prejuicio anticuado ¿puede todavía justificarse aquí? Oscar Wilde considera la obra de arte como algo enteramente inútil. En nuestro tiempo, ni siquiera el pedante objetaría nada a esto; pero su corazón sigue esperando algo «esencial» de la obra de arte. ¿Dónde se encuentra en Joyce? ¿Por qué no lo dice? ¿Por qué no se lo tiende al lector, señalándolo con gesto expresivo, una «semita sancta ubi stulti non errent»*?

167 Sí, me sentía embrutecido e irritado. El libro no me salía al encuentro, nada hacía el más mínimo esfuerzo por resultarme simpático, y eso despierta un molesto sentimiento de inferioridad en el lector. Al parecer, mi pedantería en materia de cultura me es tan consustancial, que era tan ingenuo como para presuponer que cualquier libro aspira a decirme algo, a ser entendido: ¡al parecer, un antropomorfismo mitológico proyectado sobre un objeto, el libro! Y, además, ese libro, del que no cabe formarse una opinión.., modelo de la irritante derrota del lector inteligente, que a fin de cuentas tampoco... (por emplear el sugestivo estilo de Joyce). Un libro tiene siempre un contenido, representa algo, pero empecé a sospechar de Joyce que no quería «representar» nada. ¿Acaso le habrá representado finalmente *a él*, y de ahí quizá esa soledad intemporal, ese proceder sin testigos presenciales, esa irritante descortesía frente al aplicado lector? Joyce despertó mi indignación. (No hay que confrontar nunca al lector con su propia estulticia, pero el *Ulises* lo consiguió.)

168 Un psicoterapeuta como yo siempre está haciendo terapia, también consigo mismo. La irritación significa: «Aún no has visto lo que hay detrás». Por eso hay que dejarse llevar por el enfado y estudiar lo que provoca este mal humor: esa indolencia, esa falta de consideración hacia el justo, benévolo y comprensivo esfuerzo[10] de un representante culto e inteligente del público, ese solipsismo, me sacaba de quicio. Eso era, ese frío desapego de su espíritu, que parecía proceder cuando menos de las abisales regiones de los saurios —ese entretenimiento con y en las propias vísceras—; un hombre pétreo, precisamente ese Moisés de cuerno pétreo, barba pétrea, pétreas vísceras, que con pétrea impasibilidad le da la espalda tanto a los cuencos de carne como al panteón egipcio, hiriendo con ello del modo más impío la benevolencia del lector.

* «El camino recto en el que los necios no pueden perderse».

10. Curtius, *op. cit.*, p. 8: «El autor ha rehuido todo lo que habría podido facilitar la comprensión del lector».

169 De este pétreo submundo surge la visión de la peristáltica y ondulada tenia que monótonamente prosigue su incesante producción de proglótides. Ninguna proglótide es enteramente igual a otra y, sin embargo, se asemejan hasta el punto de confundirse. En cualquier parte del libro, por muy pequeña que sea, Joyce es él mismo y, al tiempo, el único contenido del apartado. Todo es nuevo y a la vez lo existente desde un principio. ¡La mayor fidelidad a la naturaleza que pueda imaginarse! ¡Qué riqueza, y qué... aburrimiento! Joyce me aburre hasta las lágrimas, pero es un aburrimiento nocivo, peligroso, como no podría concitarlo la banalidad más atroz. Es el aburrimiento de la naturaleza, el yermo zumbido del viento en torno a los riscos de las Hébridas, la salida o la puesta del sol en el Sáhara, el murmullo del mar..., justamente, como dice Curtius, «música wagneriana en sus motivos», y, sin embargo, eterna repetición. A pesar de su pasmosa variedad, hay en Joyce motivos (¿no intencionados?). Quizá no quiera tener ninguno, pues en su mundo no tienen cabida ni sentido la causalidad ni la finalidad, como tampoco los valores. Pero los motivos son inevitables, son el esqueleto de todo acontecer anímico, por mucho que uno se esfuerce por lixiviar el alma del acontecer, como Joyce hace a conciencia. Todo se presenta como si careciera de alma, toda sangre caliente se ha enfriado, y con gélido egoísmo se suceden en cascada los sucesos... ¡y qué sucesos! En cualquier caso nada dulce, nada reconfortante, esperanzador, sino gris, cruel, pavoroso, patético, trágico e irónico, todo experiencias del lado oscuro, tan caóticas que hay que buscar con lupa las relaciones entre los motivos. Y, a pesar de todo, están presentes, primero en forma de un resentimiento inconfesado de naturaleza enteramente personal, restos de una historia juvenil violentamente interrumpida; ruinas de la historia del espíritu, exhibida a la masa que mira boquiabierta su penoso y desnudo «ser así». Los antecedentes religiosos, eróticos y familiares de la historia se reflejan en la turbia superficie del torrente de los acontecimientos; incluso la descomposición de su personalidad en el banal y material hombre sensitivo que es Bloom y el especulativo, casi gaseoso, hombre espiritual Stephen Daedalus, siendo evidente que el primero no tiene hijo y que el segundo carece de padre.

170 Probablemente existen entre los capítulos secretos ordenamientos o correlaciones —al parecer, hay hipótesis fundamentadas en este sentido[11]—, pero en cualquier caso están tan bien velados que por el momento no los he detectado. Mi irritada incapacidad no ha-

11. Cf. Curtius, *op. cit.*, pp. 25 ss., y Gilbert, *op. cit.*

bría podido interesarse por ellos, tan poco como por la monotonía de cualquier mediocre comedia humana.

171 *Ulises*, que ya tuve entre mis manos en 1922 y que, tras una breve lectura, abandoné, decepcionado e irritado, una y otra vez, sigue aburriéndome hoy como entonces. ¿Por qué escribo entonces sobre él? Lo habría hecho tan poco como sobre cualquier otra forma de *surréalisme* (¿qué es *surréalisme*?) que supere mi capacidad de entendimiento. Escribo sobre Joyce porque un editor ha cometido la imprudencia de preguntarme lo que pienso de él, más concretamente, del *Ulises*, sobre el cual, como se sabe, se dan aún opiniones muy diversas. Lo único indudable es que el *Ulises* cuenta ya diez ediciones y que su autor ha sido glorificado por unos y maldecido por otros. Pero está en el centro de la discusión y por ello constituye en todo caso un fenómeno que el psicólogo no debería pasar por alto sin más. Joyce ejerce una gran influencia sobre sus contemporáneos. Y éste es el hecho que más me interesó del *Ulises*. Si este libro hubiera desaparecido sin pena ni gloria en las profundidades del olvido yo no lo habría recuperado: me irritó cumplidamente, me divirtió un poco, pero fundamentalmente me procuró un amenazador aburrimiento; y es que temía que fuera el fruto de un capricho creativo negativo, puesto que sólo influyó negativamente en mí.

172 Pero seguramente tengo prejuicios. Soy psiquiatra, y eso entraña una prevención profesional frente a toda clase de fenómeno anímico. Por eso quiero advertir al lector: la mediocre tragicomedia humana, el frío lado oscuro de la existencia, el turbio gris del nihilismo anímico son mi pan de cada día, una insípida melodía manida y sin encanto. Nada de ella me conmueve o me emociona, pues son muchas las ocasiones en que debo prestar mi ayuda para enmendar tan lamentable estado. Siempre tengo que combatirlo y prodigar mi compasión sólo donde no se me vuelve la espalda. El *Ulises* me vuelve la espalda. No quiere; quiere seguir entonando por siempre su interminable melodía, esa melodía que conozco hasta la saciedad, junto con ese sistema de escala de cuerda eternamente repetido del pensamiento visceral y de la actividad cerebral limitada a la mera percepción, un estado que sólo quiere confirmarse a sí mismo y que no muestra ninguna tendencia a la reconstrucción. (El lector siente que ha sido pasado por alto del modo más penoso.) Lo destructivo parece haber sido elevado a la categoría de fin en sí mismo.

173 Pero no es sólo eso, ¡sino también la sintomatología! Aquí resuenan cosas sobradamente conocidas: son los inacabables textos de los enfermos mentales, que sólo disponen de una consciencia fragmentaria y que por ello padecen una completa falta de juicio y una atrofia de los valores. Éstas a menudo se compensan con la agudización de la

actividad sensorial: la observación más escrupulosa, una memoria fotográfica de las percepciones, curiosidad sensorial hacia dentro y hacia fuera, y una preponderancia de motivos y resentimientos retrospectivos, una mezcolanza delirante de lo psíquico subjetivo y realidad objetiva, una representación que, con sus neologismos, citas fragmentarias, asociaciones motoras sonoras y verbales, abruptos saltos e interrupciones del sentido, niega al lector la menor consideración, y cuya atrofia del sentimiento[12] no se arredra ante ninguna discordancia ni cinismo alguno. Ni siquiera al lego debería resultarle difícil ver la analogía del estado anímico esquizofrénico con el *Ulises*. La similitud llega a ser tan notable que un lector poco dispuesto podría dejar a un lado el libro esgrimiendo el diagnóstico de «esquizofrénico». Para el psiquiatra, la analogía es asombrosa; pero sin embargo resaltaría que aquí falta en un grado sorprendente un rasgo característico de los productos de los enfermos mentales, la estereotipia. *Ulises* es cualquier cosa menos monótono en el sentido de la repetición. (Y esto no contradice lo anterior. Es imposible decir algo contradictorio sobre el *Ulises*.) La presentación es concreta y fluida, todo es móvil, nada es estático. El todo es llevado por un río subterráneo, vivo, que muestra una tendencia unívoca y la elección más estricta; ¡indicio inconfundible de la existencia de una voluntad personal unitaria y de una intención clara! Las funciones espirituales no aparecen espontánea y arbitrariamente, sino que se someten a un férreo control. Sin excepción se da preferencia a las funciones perceptivas, sensación e intuición, mientras que se reprimen de un modo igualmente consecuente las funciones que regulan el juicio, pensamiento y sentimiento. Estas últimas aparecen meramente como contenidos, como objetos de la percepción. En todo se mantiene la tendencia general a ofrecer una imagen hecha de sombras chinescas del espíritu y del mundo, a pesar de la frecuente tentación a sucumbir a una belleza que irrumpe inopinadamente. Todo esto son rasgos que no encontramos en el enfermo mental corriente. Quedaría entonces el enfermo mental *atípico*. Pero en su caso el psiquiatra carecería de criterio. La anormalidad anímica también puede constituir una salud inaprehensible al entendimiento medio o una fuerza espiritual superior.

174 Jamás se me ocurriría calificar al *Ulises* de producto esquizofrénico. Además, no se ganaría nada con ello, pues lo que deseamos saber es por qué ha tenido un efecto tan considerable el *Ulises*, y no si su autor es en mayor o menor grado esquizofrénico. El *Ulises* no es un producto morboso, como tampoco lo es todo el arte moderno. Es «cubista» en un sentido profundo, en la medida en que diluye

12. Gilbert, *op. cit.*, p. 12, habla de «deflación sentimental intencionada».

la imagen de la realidad en un cuadro inaprensiblemente complejo, cuyo tono básico es la melancolía de la objetividad abstracta. El cubismo no es enfermedad, sino tendencia, ya reproduzca la realidad en grotescas figuraciones o como abstracción igualmente grotesca. El cuadro patológico de la esquizofrenia es una mera analogía, en la medida en que el esquizofrénico posee aparentemente la misma tendencia a enajenar la realidad, o bien —a la inversa— a enajenarse de la realidad. En él no es por lo general propósito reconocible, sino un síntoma que se deriva necesariamente de la descomposición originaria de la personalidad en fragmentos (los llamados complejos autónomos). En el artista moderno no es una enfermedad individual la que produce esta tendencia, sino el *fenómeno de la época*. No obedece a un impulso individual, sino a una corriente colectiva que, por cierto, no tiene su origen directamente en la consciencia, sino más bien en lo inconsciente colectivo de la psique moderna. Y puesto que se trata de un fenómeno colectivo, ejerce su influjo de idéntica forma en los ámbitos más diversos, tanto en la pintura como en la literatura, en la escultura como en la arquitectura. (Por lo demás, es característico que uno de los padres espirituales de este fenómeno fuera un auténtico enfermo mental: Van Gogh.)

175 La degradación de la belleza y del sentido mediante una objetividad grotesca, o mediante una irrealidad igualmente grotesca, es en el enfermo un efecto secundario de la destrucción de su personalidad, pero en el artista responde a un propósito creador. Lejos de experimentar y padecer en su creación la expresión de la destrucción de la personalidad, el artista moderno encuentra precisamente en lo destructivo la unidad de su persona artística. La inversión mefistofélica de sentido en sinsentido, de belleza en fealdad, la semejanza casi dolorosa entre el sentido y el sinsentido y la irritante belleza de la fealdad expresan un acto creador que la historia del espíritu aún no había experimentado en igual medida, a pesar de que en sí mismo no constituye nada nuevo. Algo similar observamos en la perversa alteración del estilo de Amenofis IV, en el bobalicón símbolo del cordero del primer cristianismo, en la lastimosa figura humana de los primitivos prerrafaelitas y en el alambicamiento en el que se asfixia el último Barroco. A pesar de sus diferencias extremas, todas estas épocas muestran un parentesco: son creativos periodos de incubación, cuyo sentido la observación causal ha explicado de un modo totalmente insatisfactorio. Tales fenómenos psicológicos colectivos sólo desvelan su sentido cuando se los contempla como anticipaciones, es decir, teleológicamente.

176 La época de Amenofis (Ajenatón) es la cuna del primer monoteísmo, que perdura en la tradición judía. El bárbaro infantilismo del

cristianismo temprano no significó otra cosa que la transformación del Imperio Romano en un estado teocrático. Los primitivos son los verdaderos precursores de una inaudita belleza corporal, que desaparece del mundo ya en los primeros estadios de la Antigüedad. El Barroco es el último estilo eclesial vivo que, en su autodestrucción, anticipa la superación del espíritu dogmático medieval por el espíritu científico. Un Tiépolo que alcanza la peligrosa divisoria de la representación pictórica no es, en tanto que personalidad artística, un fenómeno de decadencia, sino que trabaja en el marco de una completud creativa con miras a una descomposición que empieza a ser necesaria. El apartamiento de los primeros cristianos del arte y la ciencia de su época no significó para ellos empobrecimiento, sino ganancia humana.

177 Por eso debemos atribuir, no sólo al *Ulises*, sino también al arte espiritualmente emparentado con él, valor y sentido creativos y positivos. Desde el punto de vista de la destrucción de los criterios heredados de belleza y sentido, el *Ulises* tiene un mérito extraordinario. Ofende al sentir tradicional, brutaliza las expectativas al uso de sentido y contenido, y constituye un escarnio de toda síntesis. Sería malintencionado intuir siquiera en él cualquier clase de síntesis o «configuración», pues —caso de prosperar la demostración de tendencias tan poco modernas— con ello se señalaría un notable defecto estético del *Ulises*. Todos los improperios a que pueda dar lugar el *Ulises* prueban su calidad; pues se insulta desde el resentimiento del no moderno que no quiere ver lo que aún le «velan, benévolos, los dioses».

178 Lo no domeñable, no apresable, que en Nietzsche se eleva impulsado por el entusiasmo dionisíaco y que inunda su intelecto psicológico (que habría honrado cabalmente al *ancien régime*), aparece finalmente en el hombre moderno en su forma más pura. Incluso las frases más oscuras de la segunda parte del *Fausto*, del *Zaratustra*, e incluso del *Ecce Homo*, tratan de hacerse agradables a los ojos del mundo de un modo u otro. Sólo los modernos han logrado crear el arte del lado oscuro, o el lado oscuro del arte, es decir, ese arte que ya no trata, en voz baja o alta, de agradar, sino que dice por fin en alta voz qué es eso que ya no quiere colaborar, que ahora habla con esa recalcitrante oposición que en todos los precursores de la modernidad (¡sin olvidar a Hölderlin!) se expresó tímidamente, pero de un modo marcadamente molesto, y que condujo al derrumbe de los viejos ideales.

179 Sin duda es enteramente imposible descubrir en un único ámbito de qué se trata. Y es que no tenemos que vérnoslas con un impulso único en un punto determinado, sino con una reorientación prácti-

camente universal del hombre moderno que sacude ostensiblemente al mundo antiguo en su totalidad. Y como, por desgracia, no podemos adivinar el futuro, no sabemos en qué medida pertenecemos nosotros —en lo más hondo— a la Edad Media. Nada me extrañaría, al menos a mí, que —contemplados desde el nivel, más elevado, del futuro— aún siguiéramos inmersos en ella hasta las cejas. Pues sólo tal estado de la cuestión podría explicar de un modo satisfactorio por qué hay libros u obras de arte del tenor del *Ulises*. Son purgas sin duda drásticas, cuyos efectos cabales se diluirían en la nada de no tropezarse con una resistencia igualmente tenaz e inconmovible. Son una especie de drásticos psicológicos que sólo tienen sentido cuando se trata del material más correoso, o más resistente. Tienen en común con la teoría freudiana que minan con fanática unilateralidad valores que de cualquier modo ya están de más.

180 Revestido con una aparente objetividad científica e incluso en ocasiones empleando un lenguaje «científico», el *Ulises* sigue siendo de una parcialidad genuinamente acientífica, es mera negación. Pero como tal, creativa. Es *destrucción creadora*, no erostrático gesto de actor, sino un serio esfuerzo por pasarle al coetáneo la realidad por las narices, la realidad como *también* es, no con aviesas intenciones, sino con la inocente ingenuidad de la objetividad artística. El libro puede tacharse tranquilamente de pesimista, a pesar de que en su extremo más alejado, más o menos en la última página, una luz redentora asoma, cargada de presagios, por entre las nubes. Es sólo *una* página frente a 734, todas salidas del Orco. Aquí y allá brilla un magnífico cristal en medio del negro torrente de fango, y hasta el no moderno puede percibir que Joyce es un artista que «sabe» —lo que no siempre puede presuponerse en el artista de hoy—, que incluso es un maestro; pero un maestro que renuncia piadoso a la maestría adquirida en aras de fines más altos. Joyce sigue siendo en su inversión (no confundir con «conversión») un buen católico: emplea su dinamita fundamentalmente contra las Iglesias y demás estructuras psicológicas afines o influenciadas por la Iglesia. Su «contra-mundo» es la atmósfera altomedieval, enteramente provinciana, *eo ipso* católica, de Erin, que compulsivamente se afana en regocijarse de su independencia política. Desde todos los países extranjeros en los que se escribió el *Ulises*, el autor miraba, fiel e imperturbable, a la madre Iglesia y a Irlanda, utilizando el país foráneo sólo como ancla que debía asegurar su nave frente a los torbellinos de sus reminiscencias y resentimiento irlandeses. Pero el mundo jamás le alcanzó —al menos no en el *Ulises*—, ni siquiera como premisa tácita. Ulises no busca su Ítaca, sino que, por el contrario, se esfuerza desesperadamente por zafarse de su origen irlandés.

181 ¡En realidad, un comportamiento interesante sólo localmente, que podía dejar frío al resto del mundo! Pero no le deja frío. El fenómeno local parece ser más o menos universal, a juzgar por el efecto que tiene en sus contemporáneos. De forma que, en general, convenía a sus coetáneos. Debe de haber una comunidad de modernos lo bastante numerosa como para engullir las diez ediciones del *Ulises* aparecidas desde 1922. El libro debe de decirles algo, o incluso revelarles algo que antes no sabían o no sentían. El libro no les aburre infernalmente, sino que les incita, vivifica, enseña, convierte o trastoca, y aparentemente provoca en ellos un estado deseable, sin el cual sólo el odio más acendrado permitiría al lector recorrer el libro desde la primera página a la 735 atentamente y sin el fatal asalto del sueño. Por ello sospecho que la medieval, católica Irlanda posee una extensión geográfica para mí hasta ahora desconocida e infinitamente mayor que lo que se anuncia en los mapas corrientes. Este católico medievo, con sus señores Daedalus y Bloom, parece ser, digamos, universal, es decir, que debe de haber casi clases de población que, como el *Ulises*, están tan aferradas a un enclave espiritual que se precisa la dinamita joyceana para quebrar su hermético aislamiento. Estoy convencido de que así es: seguimos inmersos en la Edad Media. No tiene vuelta de hoja. Por eso se necesitan profetas negativos como Joyce (o Freud), para aclarar a los medievales y extremadamente prejuiciosos contemporáneos lo «también real».

182 Naturalmente, esta tarea descomunal difícilmente podría cumplirla quien con cristiana benevolencia quisiera dirigir una mirada reacia al lado sombrío del mundo. Eso conduciría a una «visión» totalmente desapegada. No —Joyce es aquí un maestro—, esta revelación debe producirse con la correspondiente actitud. Sólo así se desencadenan las fuerzas emocionales negativas. El *Ulises* prueba cómo asestar «el golpe sacrílego retrospectivo» de Nietzsche. Y lo ejemplifica, fría y objetivamente, tan «despojado de Dios» como ni siquiera Nietzsche llegó a soñarlo. ¡Todo esto con la tácita, pero sin duda justa, premisa de que el efecto fascinante del enclave espiritual nada tiene que ver con el entendimiento, sino enteramente con el ánimo! No hay que dejarse confundir por la idea de que Joyce muestra un mundo sobrecogedoramente yermo, sin Dios y sin espíritu, y que por ello es inconcebible que alguien sea capaz de extraer nada reconfortante de su libro. Por muy extraño que suene, es cierto que el mundo del *Ulises* es un mundo *mejor* que el de aquellos que están desesperanzadamente atados a la lobreguez de su cuna espiritual. Porque, aunque primen lo maligno y lo destructivo, vive junto a, o tal vez sobre, la luz de lo «bueno», lo «bueno» tradicional, que sin embargo en realidad se revela como impaciente tirano, como iluso-

rio sistema de prejuicios que recorta del modo más cruel la posible riqueza de la vida real y que ejerce sobre los que se aferran a él una coacción intelectual y moral a la larga insoportable. «La rebelión de los esclavos en la moral»* sería el lema que podría proclamar Nietzsche para el *Ulises*. Lo que libera al aherrojado es el reconocimiento «objetivo» de su mundo y de su «ser así». Como el bolchevique de salón se alegra de ir sin afeitar, el espíritu aherrojado se siente feliz de poder decir por una vez objetivamente cómo es su mundo. Para el cegado es una bendición poner la oscuridad sobre la luz, y el desierto sin límites es el paraíso del prisionero. Para el hombre medieval supone directamente una redención no tener que ser, por una vez, bello, bueno y razonable; pues para el hombre de las sombras los ideales no son actos creadores o fanales en altas montañas, sino disciplinario y prisión, una especie de policía metafísica originariamente inventada allá arriba, en el Sinaí, por el tiránico guía de las hordas, Moisés, y luego impuesta a la humanidad con un hábil golpe de mano.

183 Considerado desde lo causal, Joyce es una víctima de la autoridad católica, teleológicamente en cambio es un reformador al que la negación basta por el momento; un protestante que vive de su protesta hasta nueva orden. El moderno se caracteriza por una atrofia de los sentimientos que según nuestra experiencia aparece siempre como reacción allí donde había demasiado sentimiento y, sobre todo, demasiados falsos sentimientos. La ausencia de sentimientos en el *Ulises* remite a un incurable sentimentalismo. ¿Seguimos siendo en verdad tan sentimentales?

184 ¡De nuevo una pregunta que se debería contestar desde un futuro lejano! De todos modos, poseemos algunos indicios de que este vértigo sentimental nuestro tiene unas proporciones improcedentes. ¡Basta pensar en el papel catastrófico de los sentimientos populares durante la guerra! ¡O en nuestro llamado humanitarismo! En qué medida cada cual es la víctima desvalida, aunque no digna de lástima, de sus sentimientos, es algo sobre lo cual quien más tendría que decir es el psiquiatra. El sentimentalismo es una superestructura asentada sobre la brutalidad. La ausencia de sentimientos es la postura opuesta correlativa, que inevitablemente adolece de los mismos defectos. El éxito del *Ulises* demuestra que también su falta de sentimientos actúa *positivamente*; por ello hay que concluir que se da un exceso de sentimientos, cuya amortiguación le parece provechosa al individuo. Estoy profundamente convencido de que no sólo estamos atrapados en la Edad Media, sino también en el sentimenta-

* La cita procede de *Más allá del bien y del mal*, af. 195 [LM].

lismo, y que por ello resulta concebible que se alce un profeta de la compensadora insensibilidad de nuestra cultura. Los profetas siempre son antipáticos y tienen por norma malos modales. Pero se dice que a veces dan en el clavo. Hay, como se sabe, grandes y pequeños profetas; a qué categoría pertenece Joyce, la historia lo dirá. El artista es el altavoz de los secretos anímicos de su época, involuntariamente, como todo auténtico profeta, y en ocasiones inconscientemente, como un sonámbulo. Cree hablar desde sí, pero el espíritu de la época es quien dicta sus palabras, y lo que éste dice *es*, pues actúa.

185 *Ulises* es un *document humain* de nuestro tiempo, e incluso más: *es un secreto*. Es cierto que puede liberar a los espiritualmente aherrojados, y que su frialdad enfría hasta el tuétano todo sentimentalismo, e incluso el sentimiento normal. Pero estos efectos benéficos no agotan su esencia. Que el mal apadrina la obra es un *aperçu* interesante, pero no satisface. Hay vida en ella, y la vida no es nunca sólo maligna o destructiva. Es verdad que, en principio, todo lo que aprehendemos en este libro es negativo y disolvente, pero se intuye algo inaprehensible, un objetivo secreto que le confiere sentido y, con ello, bondad. Este colorido tejido de palabras e imágenes ¿no sería, a fin de cuentas, «simbólico»? No me refiero —¡por Dios santo!— a la alegoría, sino al símbolo como expresión de esencialidad inaprehensible. Si así fuera, en algún lugar debería sin duda traslucirse en el extraño tejido un sentido oculto, aquí y allá deberían sonar tonos que ya se han percibido en otros tiempos y en otros lugares, aunque fuese en ocasionales sueños o en la oscura sabiduría de pueblos olvidados. No se puede rebatir esta posibilidad, pero yo no soy capaz de encontrar la clave. Al contrario, el libro me parece escrito con un alto grado de consciencia; no es un sueño, ni una revelación de lo inconsciente. Incluso tiene una intencionalidad mayor y una tendencia más excluyente que el *Zaratustra* de Nietzsche o que la segunda parte del *Fausto* de Goethe. Ésa es seguramente la razón por la cual el *Ulises* carece de carácter simbólico. Es verdad que se intuyen trasfondos arquetípicos; detrás de Daedalus y Bloom seguramente se encuentran las eternas figuras del hombre espiritual y del sensitivo, Mrs. Bloom oculta quizá un *anima* enredada en el «aquí», y el propio Ulises sería el héroe..., pero la obra no remite de ningún modo a estos trasfondos, sino que se aparta de ellos apuntando hacia la consciencia más amplia y clara. Es a todas luces no simbólica, y no quiere serlo bajo ninguna circunstancia. Si fuera simbólica en algún punto, lo inconsciente le habría jugado una mala pasada al autor, a pesar de su extrema precaución. Pues «simbólico» quiere decir que una imponente e inaprehensible esencialidad habita secretamente el

objeto, ya sea espíritu o mundo; y el hombre realiza un esfuerzo desesperado por exorcizar en una expresión el secreto que vive fuera de él. Con este fin debe volverse hacia el objeto con todas las fuerzas de su espíritu y penetrar a través de todas esas capas tornasoladas para sacar a la luz del día el oro celosamente guardado en ignotas honduras.

186 Pero lo que sobrecoge en el *Ulises* es que detrás de un sinfín de envolturas no hay nada, que no se vuelve ni hacia el espíritu ni hacia el mundo, y que, frío como la luna, mirando desde una lejanía cósmica[13], deja que se desgrane ante él la comedia del hacerse, del ser y el perecer. Confío seriamente en que el *Ulises* no sea simbólico, pues en tal caso habría errado su objetivo. ¿Qué secreto temerosamente guardado podría esconderse con tan ejemplar celo tras 735 páginas insoportables? Es mejor no perder tiempo y esfuerzo en la búsqueda infructuosa de tesoros. No puede haber nada detrás, pues entonces nuestra consciencia se vería arrojada de nuevo al espíritu y al mundo, perpetuando *ad eternum* a los señores Daedalus y Bloom, burlada por esos cientos de miles de superficies. Eso es precisamente lo que quiere evitar el *Ulises*; quiere ser un ojo lunar, una consciencia liberada del objeto, desapegada de los dioses y de la voluptuosidad, no atada por amor ni por odio, por convicción o prejuicio. *Ulises* no lo dice, pero lo hace: *el desasimiento de la consciencia*[14] es el objetivo que trasluce tras la cortina de humo de este libro. Ése es seguramente el secreto de la nueva consciencia del mundo, que se le revela no al que ha leído a conciencia las 735 páginas, sino al que ha mirado durante 735 días su mundo y su espíritu con los ojos de Ulises. Este lapso de tiempo ha de entenderse simbólicamente —«un tiempo, tiempos, un medio tiempo»—, debe ser un tiempo lo bastante largo, una duración incierta en la que puede producirse la transformación. El *desasimiento de la consciencia* —en términos homéricos: Odiseo, que todo lo soporta, surcando el angosto mar entre Escila y Caribdis, entre las Simplégades* espíritu y mundo..., en el Hades dublinés: entre *Father* John Conmee y el virrey de Irlanda «un pa-

13. Gilbert, *op. cit.*, p. 406 [Notas]: «... mirar, por así decir, el cosmos con el *ojo de Dios*». [Subrayado de Jung.]

14. Gilbert, *op. cit.*, también subraya este desasimiento. Dice en p. 11: «Un alegre desasimiento determina la actitud del poeta...». (Detrás de «alegre» yo pondría un signo de interrogación.) «Todos los hechos espirituales o materiales, nobles o ridículos poseen el mismo valor para el artista... Este desasimiento, tan absoluto como la indiferencia de la naturaleza frente a sus criaturas, es seguramente uno de los factores que determinan el "realismo" del *Ulises*» (p. 12).

* *Simplégades* es el nombre que reciben dos rocas móviles situadas a la entrada del mar Negro, por entre las cuales debe pasar, corriendo el riesgo de ser aplastada, la nave Argos en el mito de Jasón [LM].

pel arrugado que vuelve a tirarse en seguida», nadando Liffey abajo: «Elijah, skiff, light crumped throwaway, sailed eastward by flanks of ships and trawlers, amid an archipelago of corks beyond new Wapping street past Banson's ferry, and by the threemasted schooner *Rosevean* from Bridgewater with bricks» [Elías, barquichuelo, ligero prospecto arrugado, navegaba al este junto a los flancos de buques y barcas de pesca, entre un archipiélago de corchos, ahora más allá de la calle Wapping, junto al transbordador de Benson y junto al *schooner* de tres palos *Rosevean*, llegado del Bridgewater con ladrillos]*.

187 Este desasimiento de la consciencia, esta despersonalización de la personalidad, ¿podría ser la Ítaca de la Odisea joyceana?

188 Podría pensarse que en un mundo poblado de nadas sólo queda el yo, James Joyce. Pero ¿ha notado alguien que entre todos los infelices yoes de sombras sólo aparece un solo yo auténtico? Sin duda, cada personaje del *Ulises* es de una realidad insuperable, no podrían ser distintos de como son; son ellos mismos en todos los sentidos y, sin embargo, no tienen yo, ningún centro agudamente consciente, tan humano, esa isla del yo rodeada de cálida sangre cordial que es —¡ay!— tan pequeña y sin embargo tan vital. Todos los Daedalus, Blooms, Harries, Lynchs, Mulligans y como se llamen, hablan y se mueven como en un sueño común que no tiene principio ni final, que sólo es porque «Nadie», un Odiseo invisible, los sueña. Ninguno lo sabe y, sin embargo, viven porque un dios los hace vivir. Y es que así es la vida, y por eso son tan reales los personajes de Joyce..., *vita somnium breve*. Pero ese yo que los abarca a todos no aparece en ningún lugar. No se traiciona en nada, con ningún juicio, ninguna participación, ningún antropomorfismo. El yo del creador de esas figuras no se encuentra ya en ninguna parte. Es como si se hubiera diluido en los innumerables personajes de la obra[15]. Y, sin embargo, o precisamente por eso, todos y cada uno de sus elementos, e incluso la ausencia de puntuación en el capítulo final, es Joyce *mismo*. Su consciencia desasida, contempladora, que abarca impertérrita la atemporal contigüidad de los acontecimientos del 16 de junio de 1904 con *una* mirada, tiene que decirle a esa aparición: «*Tat twam asi*» —eso eres tú—, «tú» en un sentido elevado: no un yo, sino el sí-mismo; pues sólo el sí-mismo contiene el yo y el no-yo, el submundo, las vísceras, las *imagines et lares* y el cielo.

15. Como dice el propio Joyce (*Retrato del artista adolescente*): «El artista se sitúa, como el dios de la creación, dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, es invisible, sin vida propia, indiferente, y se limpia las uñas». [Página 245 de la edición inglesa de 1930.]

* Página 239 (trad. esp. I, 241).

189 Cuando leo el *Ulises*, siempre se me aparece esa imagen publicada por Wilhelm del yogui de cuya cabeza emergen las 25 figuras[16]. Esta imagen describe el estado anímico del yogui que está a punto de despojarse de su yo para pasar a ese estado más pleno y objetivo del sí-mismo, al estado del «disco lunar en solitario reposo», del *sat-chit-ananda*, esa síntesis de ser y no ser... meta última del camino de salvación oriental, la perla más preciosa de la sabiduría de la India y de China, buscada y ensalzada durante milenios.

190 El «papel arrugado que vuelve a tirarse en seguida» nada hacia Oriente. Tres veces aparece este papel en el *Ulises*, y todas ellas misteriosamente ligado a «Elijah» (Elías). En dos ocasiones se dice: «Llega Elías». Y, en efecto, aparece en la escena del burdel (que Middleton Murry compara con razón con la noche de Walpurgis), donde se explica en argot americano el secreto del papel: «Boys, do it now. God's time is 12.25. Tell mother you'll be there. Rush your order and you play a slick ace. Join on right here! Book through to eternity junction, the nonstop run. Just one word more. Are you a god or doggone clod? If the second advent came to Coney Island are we ready? Florry Christ[17], Stephen Christ, Zoe Christ, Bloom Christ, Kitty Christ, Lynch Christ, it's up to you to sense that cosmic force. Have we cold feet about the cosmos? No. Be on the side of the angels. *Be a prism. You have that something within, the higher self. You can rub shoulders with Jesus, a Gautama, an Ingersoll**. Are you all in this vibration? I say you are. You once nobble that, congregation, and a buck joy rifle to heaven becomes a back number. You got me? It's a lifebrightener, sure. The hottest stuff ever was. It's the whole pie with jam in. It's just the cutest snappiest line out. It is immense, supersumptuous. It restores» [Venga ya, muchachos. La hora de Dios es las 12 y 25. Decidle a mamá que estaréis allí. Haced vuestro pedido con urgencia y seguro que os sale el as. ¡Apuntarse aquí ahora mismo! Tomad billete para el enlace de la Eternidad, el viaje sin parada. Una palabra más. ¿Sois un dios o una mierda de perro? Si llega la Segunda Venida a Coney lsland, ¿estamos preparados? Florry Cristo, Stephen Cristo, Zoe Cristo, Bloom Cristo, Kitty Cristo, Lynch Cristo, es asunto vuestro daros cuenta de esa fuerza cósmica. ¿Os da canguelo el cosmos? No. Estad del lado de los ángeles. *Sed un prisma. Tenéis algo dentro, el yo superior. Podéis codearos con un Jesús, con un Gautama, con un Ingersoll**. ¿Estáis todos en esta

16. Wilhelm y Jung, *El secreto de la Flor de Oro* (OC 13,1).
17. Florry, Zoe, Kitty son las tres prostitutas del burdel, los demás, compañeros de Stephen.
* Roben Green Ingersoll (1833-1899). Político y orador agnóstico estadounidense, famoso en su tiempo por sus críticas racionalistas a la Biblia [LM].

vibración? Seguro que sí. Una vez que lo diqueláis, hermanos míos, una excursión de domingo al paraíso es cosa de nada. A ver si me entendéis. Es un tónico para la vida, eso. La cosa más fenomenal. Es el pastel entero y bien relleno. Es lo más sensacional que se ha lanzado al mercado. Restaura]*.

191 Se ve lo que ha ocurrido aquí: el desasimiento de la consciencia humana y la aproximación, a ella ligada, a la consciencia «divina» —base y mérito artístico más notable del *Ulises*— cae presa de una diabólica distorsión en la ebria cueva de locos del burdel, cuando su idea aparece bajo la envoltura de la fórmula verbal tradicional. Ulises, el paciente y el varias veces extraviado, quiere volver a su isla natal, a sí mismo, abriéndose paso por los enredos de 18 capítulos y liberándose del mundo de locos de las ilusiones, «mirando desde lejos» y sin participar. Con ello lleva a cabo precisamente lo que llevaron a cabo un Jesús o un Buda, a saber, la superación del mundo de locos, la liberación de los antagonismos, que es también la aspiración de Fausto. Y, así como Fausto se diluye en lo femenino superior, también en el *Ulises* tiene Mrs. Bloom, a quien Stuart Gilbert se dirige con razón llamándola tierra verdeante, la última palabra en su monólogo sin puntuación, y en ella recae la gracia de hacer sonar, tras todas esas diabólicas y acres disonancias, el armonioso acorde final.

192 Ulises es el dios creador en Joyce, un auténtico demiurgo que logra liberarse de la implicación en su mundo, tanto espiritual como físico, y contemplarlo con una consciencia desapegada. Frente al hombre Joyce, Ulises se comporta como Fausto frente a Goethe, como Zaratustra frente a Nietzsche. Ulises es el sí-mismo superior que regresa a la patria divina desde la ciega imbricación en el mundo. En todo el libro no aparece ningún Ulises, el propio libro es Ulises, un microcosmos en Joyce, el mundo del sí-mismo y el sí-mismo de un mundo en uno. Ulises sólo puede regresar después de volverle la espalda al mundo entero, tanto al espíritu como a la *physis*. Allí radica seguramente la razón profunda de la imagen del mundo de *Ulises*: es el 16 de junio de 1904, un día como cualquier otro en el que potenciales seres humanos irrelevantes dicen y hacen cosas incansablemente, sin principio y sin fin, un día poblado de sombras, ensoñado, del submundo, irónico, negativo, feo y diabólico y, sin embargo, veraz: una imagen del mundo que podría suscitar en uno pesadillas o un ambiente de miércoles de ceniza cósmico, o quizá el sentimiento que debió de tener el Supremo Creador el uno de agosto de 1914. Tras el optimismo del séptimo día de la creación, al

* La cursiva es de Jung, p. 478 (trad. esp. II, 95).

demiurgo debió de resultarle más bien difícil seguir identificándose en 1914 con su creación. *Ulises* se escribió entre 1914 y 1921..., ningún motivo para ofrecer una imagen del mundo particularmente alegre, ni siquiera para abrazar este mundo amorosamente (¡tampoco los hay desde entonces!). Por ello, no es extraño que el creador universal en el artista produzca una imagen negativa de su mundo, tan negativa, tan blasfemamente negativa, que la censura de los países anglosajones tuviera que impedir el escándalo de una contradicción con el relato de la Creación y ¡sencillamente prohibiera el *Ulises*! Así, el demiurgo incomprendido se convirtió en Odiseo en busca de su patria.

193 Sentimientos hay pocos en el *Ulises*, lo que sin duda agradará a los estetas. Pero pongamos por caso que la consciencia de Ulises no sea la de un memo, sino un yo en posesión de un entendimiento capaz de juicio y un corazón que siente; entonces, su andadura por los 18 capítulos no sería mero descontento, sino un verdadero calvario y, a la tarde, ese caminante, abrumado y desesperado por todo el sufrimiento y el sinsentido de ese mundo, se desplomaría en los brazos de la Gran Madre, principio y fin de la vida. Tras el cinismo de Ulises se oculta la gran compasión, el padecimiento de un mundo que no es bello ni bueno, y que, lo que es aún peor, carece de esperanza, porque avanza por entre eternos días corrientes arrastrando consigo la consciencia humana con su baile de locos a través de las horas, las lunas y los años. Ulises se atreve a dar el corte que ha de desatar el vínculo de la consciencia con su objeto. Se ha desligado de la participación, la implicación y el cegamiento, y por eso puede regresar a casa. Es más que la expresión subjetiva, personal, de una opinión, pues el genio creador no es nunca *uno*, sino *muchos*, y por ello le habla desde la paz del alma a los muchos cuyo sentido y destino él es tanto como el del artista individual.

194 Se me figura ahora que todo lo negativo, la «sangre fría», lo extravagante-banal, lo infernal y grotesco constituyen virtudes positivas de la obra de Joyce por las que debería ser alabada. El espantoso aburrimiento y la terrible monotonía de párrafos que, con un lenguaje indeciblemente rico e infinitamente matizado, se arrastran, largos como gusanos, son épicamente grandiosos, un auténtico *Mahabharata* de las carencias de un rincón del mundo humano y de su demencial y diabólico substrato. «From drains, clefts, cresspools, middens arise on all sides stagnant fumes» [De sumideros, grietas, pozos negros, montones de basura, se elevan por todas partes humos perezosos][18]. En esta ciénaga se refleja aproximadamente cada idea

18. *Ulises*, escena del burdel, p. 412 [trad. esp. II, 51].

elevada y religiosa en blasfema distorsión... como en los sueños. (Un pariente rústico del capitalino Ulises es la obra de Alfred Kubin *El otro lado*.)

195 También estoy dispuesto a aceptar eso, pues no puede negarse. Al contrario, la aparición de lo escatológico en la Escatología* prueba la verdad de Tertuliano: «Anima naturaliter christiana». Ulises demuestra ser un buen Anticristo, con lo que prueba la solidez del cristianismo católico. No sólo es un cristiano, sino incluso —título aún más glorioso— budista, sivaíta y gnóstico. («[*With a voice of waves*.]... White yoghin of the Gods. Occult pimander of Hermes Trismegistos. [*With a voice of whistling seawind*.] Punarjanam patsypunjaub! I won't have my leg pulled. It has been said by one: beware the left, the cult of Shakti. (With a cry of stormbirds.) Shakti, Shiva! Dark hidden Father!... Aum! Baum! Pyjaum! I am the light of the homestead, I am the dreamery creamery butter» [(*Con voz de olas*)... Blancos yoghi de los Dioses. Oculto pimandro de Hermes Trismegistos (*Con voz de viento marino silbante*) ¡Punarjanam patsypunjauh! No quiero que me tomen el pelo. Lo ha dicho alguien: cuidado a la izquierda, el culto de Shakti. (*Con un grito de pájaros de tormenta*) ¡Shakti, Shiva! ¡Oscuro Padre escondido!... ¡Aum! ¡Baum! ¡Pyjaum! Yo soy la luz del hogar, yo soy la manteca cremosa sueñosa]**.

196 Excelsos y antiquísimos tesoros del espíritu que no se pierden ni en la degradación del fondo del estercolero, ¿no es conmovedor y significativo? No hay agujero en el alma por el cual el *spiritus divinus* pudiera expirar, perder definitivamente su vida en el mundo de hedor y suciedad. El viejo Hermes, el padre de todos los descarríos heréticos, tenía razón: «Como arriba, así abajo». Stephen Daedalus, el hombre aéreo con cabeza de pájaro, se enredó en el apestoso fango del seno terrenal al querer escapar volando del reino del aire, demasiado vaporoso, y se tropezó con el Altísimo, de quien huyó hacia lo más bajo: «Lo que se fue hasta los confines del mundo para no...» [II, 93]. Lo que sigue es la blasfemia con fuerza probatoria de Ulises***. Mejor aún: Bloom, el sensual, perverso e impotente husmeador, experimenta en las más sucias honduras lo que jamás había vivido: la transfiguración en hombre-dios. Una nueva que regocija: cuando desaparecen los signos eternos del firmamento celeste los encuentra de nuevo en la tierra el cerdo que busca trufas; pues

* Juego de palabras en el que «lo escatológico» hace referencia a «lo relativo a los excrementos y suciedades», mientras que la Escatología es «la parte de la teología que estudia las últimas cosas, es decir, el destino final del hombre y del universo» [LM].

** *Ulises*, p. 481 [trad. esp. II, 96-97].

*** Posiblemente una alusión a *Salmos* 139, 7-9, y a *Ulises*, p. 476.

están firme, inalienablemente impregnados por el Arriba y el Abajo; sólo en el nivel intermedio, tibio y maldito por Dios, son siempre indetectables.

197 Ulises es absolutamente objetivo y absolutamente sincero, y, por ello, fiable. Se puede confiar en su testimonio, que proclama el poder y la futilidad del espíritu y del mundo. Sólo Ulises es sentido, vida y realidad, en él está la verdadera fantasmagoría del espíritu y del mundo, encerrada y circundada por yoes y ellos. Quiero dirigir desde aquí una pregunta al señor Joyce: «¿Ha notado que es usted una representación, una idea, tal vez un complejo de Ulises? ¿Que le rodea en todas las páginas como un Argos con cien ojos y que le ha ideado un mundo, con su contra-mundo, para que tenga usted objetos sin los cuales no sería siquiera consciente de su yo?». Ignoro cuál sería la respuesta del ilustre autor. A fin de cuentas, tampoco es de mi incumbencia, no debe preocuparme porque quiera hacer metafísica por mi propia cuenta. El *Ulises* le incita a uno a ello cuando ve cómo se rescata limpiamente el microcosmos del dublinés 16 de junio de 1904 del macro-caos-cosmos de la historia universal y se prepara bajo una placa de cristal con todos sus detalles, agradables y desagradables, y se lo describe con la fabulosa precisión del espectador enteramente ajeno. Ahí hay calles, más allá casas, una pareja paseando..., un auténtico señor Bloom regenta su agencia de publicidad, un auténtico Stephen hace filosofía aforística. No sería imposible que el propio señor Joyce apareciera en el campo de visión, apostado en cualquier esquina de Dublín. ¿Por qué no? Es tan auténtico como el señor Bloom, y por eso mismo bien pudiera ser repescado, preparado y descrito (por ejemplo, como *Retrato del artista adolescente*).

198 ¿Quién es entonces Ulises? Seguramente es el *símbolo* del compendio, de la unidad de cada aparición individual del *Ulises*, Mr. Bloom, Stephen, Mrs. Bloom, incluyendo a Mr. James Joyce. Veamos: un ser que no es meramente un alma colectiva descolorida, compuesta por un número indeterminado de almas individuales recalcitrantes e inconexas, sino también de casas, un entramado de calles, iglesias, el Liffey, diversos burdeles y un papel arrugado de camino al mar, y que, a pesar de todo, posee una consciencia receptiva y reproductiva. Esto, que es impensable, invita a especular, sobre todo porque de cualquier forma no se puede demostrar nada y, por tanto, sólo cabe suponer. Debo admitir que tengo la sospecha de que Ulises, en tanto que sí-mismo extenso, es el sujeto correlativo a todos los objetos dispuestos bajo la placa de cristal, el ser que hace como si fuera Mr. Bloom, o una imprenta, o un papel arrugado, pero que en realidad es «the darkhidden Father» de sus objetos. «Yo soy el que sacrifica y

el sacrificado», en el lenguaje del submundo: «I am the light of the homestead, I am the dreamery creamery butter». Si se vuelve hacia el mundo en amoroso abrazo, florecen todos los jardines: «O and the sea... crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses...» [Ah y el mar carmesí a veces como fuego y las estupendas puestas de sol y las higueras en los jardines de la Alameda sí y todas esas callejuelas raras y casas rosas y azules y amarillas y las rosaledas y el jazmín y los geranios y los cactus...], pero si le vuelve la espalda, se desgrana el yermo día cotidiano, *labitur et labetur in omne volubilis aevum**.

199 Primero el demiurgo creó, en su vanidad, un mundo que le pareció perfecto; pero al alzar la vista vio una luz que no había sido creada por él. Y ante esto regresó allí donde tenía su patria. Pero, al hacer esto, su fuerza creadora masculina se transmutó en femenina docilidad, y tuvo que reconocer:

Lo insuficiente
Se torna aquí suceso;
Lo indescriptible
Aquí ha sido;
El eterno-femenino
Nos alza hacia sí**.

200 Bajo la placa de cristal, en la profunda tierra de Irlanda, Dublín, Eccles Street 7, en su cama, cada vez más soñolienta, la voz de la casquivana Mrs. Bloom dice, el 17 de junio de 1904, hacia las dos de la madrugada: «O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the fig trees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorisch wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him clown to me so he could feel my breasts all perfume

* «... sigue fluyendo, y fluye, y seguirá fluyendo eternamente» (Horacio, *Cartas*, I, 2, 43).

** «Coro místico» con que finaliza la segunda parte del *Fausto*.

yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes» [Ah y el mar carmesí a veces como fuego y las estupendas puestas de sol y las higueras en los jardines de la Alameda sí y todas esas callejuelas raras y casas rosas y azules y amarillas y las rosaledas y el jazmín y los geranios y los cactus y Gibraltar de niña donde yo era una Flor de la montaña sí cuando me ponía la rosa en el pelo como las chicas andaluzas o me pongo una roja sí y cómo me besó al pie de la muralla mora y yo pensé bueno igual da él que otro y luego le pedí con los ojos que lo volviera a pedir sí y entonces me pidió si quería yo decir sí mi flor de montaña y primero le rodeé con los brazos sí y le atraje encima de mí para que él me pudiera sentir los pechos todos perfume sí y el corazón le corría como loco y sí dije sí quiero Sí][19].

201 ¡Oh, *Ulises*, eres un verdadero devocionario para el hombre blanco que cree en los objetos, maldito por los objetos! ¡Eres un *exercitium*, una ascesis, un torturante ritual, un procedimiento mágico, dieciocho retortas alquímicas conectadas en serie, en las que, con ácidos, vapores venenosos, fríos y calores, se destila el homúnculo de la nueva consciencia del mundo!

202 No dices nada ni revelas nada, ¡oh, Ulises!, pero actúas. Penélope no necesita tejer ya su eterna urdimbre; ahora se pasea por los jardines del mundo, pues su esposo ha regresado de sus descarríos. Un mundo sucumbió y se rehízo.

203 Conclusión: Ahora avanzo pasablemente en la lectura del *Ulises*.

[APÉNDICE*

El relato sobre el origen del presente artículo resulta interesante en la medida en que se han publicado al respecto explicaciones contradictorias. La versión probablemente más acertada se reproduce en el primer apartado de lo que sigue:

(1) En el párrafo 171, Jung menciona que ha escrito el artículo porque un editor le ha preguntado «qué pienso de él (Joyce), concretamente del *Ulises*». Se trataba del Dr. Daniel Brody, antiguo director de la Rhein-Verlag, Zúrich, que en 1927 publicó una traducción al alemán del *Ulises* (2.ª y 3.ª ediciones de 1930). El Dr. Brody afirmó que en 1930 había asistido a una conferencia de Jung en Múnich con el título «La psicología de los poetas». (Seguramente

19. *Op. cit.*, p. 735 [trad. esp. II, 318].
* Publicado originalmente en los *Collected Works*, London, 1966.

se trata de una versión anterior del capítulo número 7 de este volumen, *Psicología y poesía*.) Cuando, más tarde, lo comentó con Jung, el Dr. Brody tuvo al parecer la impresión de que Jung se refería a Joyce sin citar su nombre. Jung lo negó, pero dijo que era cierto que Joyce le interesaba y que había leído una parte del *Ulises*. El Dr. Brody respondió que la Rhein-Verlag tenía intención de publicar una revista literaria y que le agradaría poder incluir en su primer número un artículo de Jung sobre Joyce. Jung estuvo de acuerdo y aproximadamente un mes más tarde le envió al Dr. Brody su escrito. Éste constató que Jung había tratado a Joyce y el *Ulises* desde un punto de vista fundamentalmente clínico y, además, de un modo un tanto brusco. Le envió el artículo a Joyce, que le telegrafió: «Cuélguelo más bajo», con lo que quería dar a entender: «Délo a conocer publicándolo». (Joyce estaba citando literalmente a Federico el Grande, quien, al descubrir un cartel en el que se le atacaba, dio orden de que se colgara más bajo para que todos pudieran verlo.) Algunos amigos de Joyce, entre ellos Stuart Gilbert, aconsejaron a Brody no publicar el artículo, a pesar de que Jung insistía en su publicación. Entre tanto, se agudizaron en Alemania ciertas tensiones políticas, de modo que la Rhein-Verlag decidió renunciar a la revista literaria, y el Dr. Brody devolvió el artículo a Jung. Más tarde, Jung reelaboró el ensayo (esencialmente, suavizando los aspectos más críticos) y en 1932 lo publicó en la *Europäische Revue*. La versión original nunca llegó a difundirse.

Sirven de base para este resumen, por un lado, las últimas informaciones del Dr. Brody, ofrecidas a los editores de la edición angloamericana y, por otro, el contenido de una carta del profesor Richard Ellman, quien poseía una versión idéntica del Dr. Brody. El profesor Ellman comunica que abordará el asunto en la nueva edición de su biografía de Joyce.

En la primera edición de su *James Joyce* (1959, p. 64), Richard Ellman escribe que Brody le había pedido a Jung un prólogo para la tercera edición (finales de 1930) de la traducción alemana de *Ulises*. En su *James Joyce's World* (1957, p. 182), Patricia Hutchins cita a Jung, quien habría dicho en una entrevista: «En los años treinta se me pidió que escribiera una introducción para la edición alemana del *Ulises*, que, como tal, no tuvo éxito. Más tarde la publiqué en uno de mis libros. Mi interés no era de índole literaria, sino profesional. El libro *Ulises* era a mi entender un documento valiosísimo...».

En una carta a Harriet Shaw Weaver del 27 de septiembre de 1930, Joyce escribe desde París: «La Rhein-Verlag se dirigió a Jung para pedirle un prólogo a la edición alemana del libro de Gilbert. Reaccionó con un ataque muy prolijo y hostil... que les alteró mu-

cho, pero quiero que lo utilicen...» (*Letters*, edit. por Stuart Gilbert, p. 294). La Rhein-Verlag publicó una edición alemana de *James Joyce's "Ulises": A Study* con el título *Das Rätsel Ulysses* [*El enigma Ulises*] (1932). Stuart Gilbert manifestó en una carta a los editores: «Temo que mis recuerdos del escrito de Jung sobre el *Ulises* son borrosos, pero... estoy casi seguro de que a Jung se le propuso escribir el texto para mi "Enigma" y no para la edición alemana del *Ulises*». El profesor Ellman apunta a propósito de esto en una carta: «Supongo que en algún punto de las negociaciones con Jung se calibró la posibilidad de emplear el artículo como prólogo al libro de Gilbert, ya fuera a propuesta de Brody o de Joyce».

Jung le envió a Joyce una copia de la versión corregida de su trabajo con la siguiente carta:

«Su *Ulises* ha proporcionado al mundo un problema psicológico tan excitante que he sido requerido en varias ocasiones como supuesta autoridad en asuntos psicológicos.

»El *Ulises* ha resultado ser un hueso duro de roer y ha obligado a mi espíritu no sólo a realizar esfuerzos extraordinariamente infrecuentes sino a emprender una andadura más bien extravagante (desde el punto de vista de un científico). Su libro fue, en su globalidad, una fuente de continua inquietud, y estuve meditando sobre él aproximadamente tres años antes de poder sumergirme en su lectura. Pero debo decirle que le estoy profundamente agradecido tanto a usted como a su colosal obra, pues aprendí mucho de ella. Seguramente jamás podré decir si la disfruté, pues resultó demasiado irritante para mis nervios y mi mente. Tampoco sé si le agradará a usted lo que he escrito sobre el *Ulises*, pues no pude por menos de comunicarle al mundo cuánto me aburrió, cómo gruñí, cómo maldije, y cómo me admiró. Las cuarenta arrolladoras páginas finales constituyen una cadena de auténticas perlas psicológicas. Supongo que la abuela del diablo es capaz de entender tanto de la auténtica psicología de la mujer, en todo caso yo hasta ahora no lo he logrado.

»Bien, sólo trato de recomendarle mi breve ensayo como un cómico intento de alguien completamente al margen que se perdió en el laberinto de su *Ulises* y que logró escaparse casualmente y a duras penas. Sea como fuere, podrá usted colegir de mi artículo lo que el *Ulises* le hizo a alguien que pasa por ser un psicólogo equilibrado.

»Con la expresión de mi más profundo aprecio, reciba un atento saludo

C. G. Jung»

El ejemplar del *Ulises* que Jung utilizó en su trabajo lleva en la página de título la siguiente anotación con la letra de Joyce y en lengua inglesa: «Para el Dr. C. G. Jung, en agradecido aprecio de su ayuda y consejo. James Joyce, Navidades de 1934, Zúrich». Se trata evidentemente del ejemplar que Jung empleó durante la redacción del artículo, ya que varias de las citas que en él menciona están marcadas a lápiz.]

9

PICASSO*

204 Casi estoy tentado de pedir disculpas al lector por mezclarme, siendo psiquiatra, en la controversia suscitada en torno a Picasso. Si no me hubiera animado a hacerlo una instancia autorizada, seguramente no habría echado mano de la pluma. No es que este artista, con su extraño arte, me resulte un asunto desdeñable —pues ya me he preocupado honestamente de su hermano literario, Joyce[1]—, al contrario: su problema me interesa mucho, sólo que me resulta demasiado amplio, demasiado difícil e intrincado como para poder confiar en agotarlo siquiera aproximativamente en un breve artículo periodístico. Si me atrevo a hablar de Picasso, lo hago con una salvedad expresa, y es que no tengo nada que decir sobre la cuestión de su arte, sino sólo sobre la psicología de su arte. De modo que dejo el problema estético a los entendidos en arte y me limitaré a la psicología que subyace a su creación.

205 Hace ya casi veinte años que me ocupo de la psicología de la representación plástica de los procesos anímicos, y por eso estoy en situación de ver los cuadros de Picasso desde una perspectiva profesional. Según mi experiencia, puedo asegurar al lector que la problemática anímica de Picasso, en la medida en que se expresa en su arte, reviste cierta analogía con la de mis pacientes. Por desgracia no puedo probarlo, ya que el material en que se basa la comparación sólo lo conocen unos pocos especialistas. Por ello, las explicaciones

* Publicado primeramente en *Neue Zürcher Zeitung* CLIII/2 (13 de noviembre de 1932). En el Kunsthaus de Zúrich se exhibieron entre el 11 de septiembre y el 30 de octubre de 1932 460 obras de Picasso. Reeditado en C. G. Jung, *Realidad del alma* (cf. Bibliografía).

1. «*Ulises.* Un monólogo». [Capítulo 8 de este volumen.]

que siguen no están asentadas y precisarán de la benévola fantasía de mi lector.

206 El arte no figurativo extrae sus contenidos esencialmente desde lo «interior». Este «interior» no puede corresponderse con la consciencia, pues ésta contiene reproducciones de los objetos generalmente visibles que necesariamente han de aparecerse tal como lo exigen las expectativas generales. Pero el objeto en Picasso se ve distinto a lo que correspondería a la expectativa general, e incluso tan distinto que ni siquiera tiene el aspecto de que en su caso hubiera una referencia a objetos de la experiencia exterior. La sucesión cronológica muestra una creciente distancia del objeto empírico y un aumento de aquellos elementos que no se corresponden ya con ninguna experiencia externa, sino que emanan de un «interior» que se encuentra detrás de la consciencia; en cualquier caso detrás de la consciencia que se vuelve, cual órgano genérico de la percepción previo a los cinco sentidos, hacía el mundo exterior. Detrás de la consciencia no está la nada absoluta, sino la psique inconsciente que afecta a la consciencia desde atrás y desde dentro, tanto como lo hace el mundo exterior desde delante y desde fuera. Esos elementos pictóricos, por tanto, que no se corresponden con ningún exterior, deben proceder de lo «interior».

207 Como este «interior» es invisible e inimaginable y, a pesar de todo, puede ejercer una influencia perdurable en la consciencia, yo suelo incitar a aquellos de mis pacientes cuyo sufrimiento se deriva fundamentalmente de esos efectos a representarlos pictóricamente lo mejor que puedan. El fin del «método expresivo» consiste en hacer aprehensibles los contenidos inconscientes y acercarlos así a la comprensión. Desde el punto de vista terapéutico, ello permite impedir la peligrosa escisión de los procesos inconscientes respecto de la consciencia. Al contrario de lo que ocurre en la representación figurativa o «consciente», todos los procesos y efectos soterrados reproducidos pictóricamente son *simbólicos*, es decir, que aluden de un modo aproximado y de la mejor manera posible a un sentido que en un primer momento es desconocido. De acuerdo con este hecho, resulta totalmente imposible precisar nada con seguridad en un caso aislado. Sólo se tiene la sensación de extrañeza que despierta lo ajeno y de una multiplicidad confusa, desconcertante. No se sabe lo que se muestra o lo que se quiere expresar. Sólo cabe comprender algo mediante la comparación de muchas series de imágenes. Los dibujos de los pacientes son en general, y debido a la falta de fantasía artística de sus autores, más claros y sencillos y, por eso mismo, más comprensibles que los cuadros de los artistas modernos.

208 Cabe distinguir dos grupos de pacientes: el *neurótico* y el *esquizofrénico*. El primer grupo produce imágenes de carácter sintético transidas de una atmósfera emocional unívoca y homogénea. Aunque sean enteramente abstractas y por ello dejen de lado el factor afectivo, al menos son marcadamente simétricas o están cargadas de un sentido inconfundible. Pero el último grupo, en cambio, produce imágenes que revelan de inmediato su distanciamiento sentimental. En cualquier caso no transmiten un sentimiento unívoco, armonioso, sino sentimientos contradictorios o incluso una total insensibilidad. En el plano puramente formal predomina el carácter *desgarrado*, que se expresa en las llamadas líneas de fractura, es decir, una especie de grietas de repudio psíquicas, que recorren el cuadro. El cuadro deja frío a quien lo contempla o le infunde temor debido a una desconsideración paradójica del espectador, distorsionadora del afecto, aterradora o grotesca. Picasso pertenece a este grupo[2].

209 A pesar de esta clara diferenciación, ambos grupos tienen algo en común, a saber, *el contenido simbólico*. Ambos conforman un sentido insinuado, pero el tipo neurótico busca el sentido y el sentimiento correspondientes y se esfuerza por comunicárselos al espectador. En cambio el esquizofrénico no demuestra tal intención, más bien parece como si fuera víctima de este sentido. Es como si se viera sobrepasado y engullido por ello y se disolviera en todos esos elementos que el neurótico al menos trata de dominar. Hay que resaltar de la expresión esquizofrénica lo que apunté sobre Joyce: nada le viene al encuentro al espectador, todo le vuelve la espalda, incluso la ocasional belleza se presenta meramente como un aplazamiento imperdonable de la retirada. Se busca lo feo, morboso, grotesco, incomprensible y banal, no para expresar, sino para velar; una veladura sin embargo que no se refiere a nadie que busca, sino que es como una niebla fría que se posa, encubridora, sobre ciénagas de-

2. Con esta constatación no quiero decir que todo aquel que pertenezca a uno de estos dos grupos sea bien neurótico, bien esquizofrénico. Semejante clasificación sólo quiere denotar que en el primer caso un trastorno psíquico conducirá previsiblemente a los síntomas neuróticos usuales y en el segundo a síntomas esquizoides. La designación de «esquizofrénico» no quiere significar en este caso de ningún modo que se dé la enfermedad mental esquizofrenia, sino meramente una disposición o un *habitus*, sobre cuya base una complicación psíquica grave podría producir una esquizofrenia. No estoy calificando ni a Picasso ni a Joyce de psicóticos, sino que simplemente les incluyo en este amplio grupo de personas cuyo *habitus* es reaccionar a un trastorno anímico profundo no con una psiconeurosis habitual sino con un complejo sintomático esquizoide. Como mi anterior observación ha dado lugar a malentendidos, he considerado necesaria esta aclaración psiquiátrica. [El artículo de Jung en el *Neue Zürcher Zeitung* provocó numerosas réplicas en la prensa, motivadas principalmente por su observación sobre la esquizofrenia. Con esta nota en la primera edición de *Realidad del alma* (1934) aclaró su posición.]

soladas, sin objeto, como un espectáculo que pudiera prescindir del espectador.

210 En uno se puede intuir *lo que quiere expresar*, en otro *lo que no puede expresar*. En ambos hay un contenido misterioso. Una serie de imágenes semejante, ya se trate de dibujos o de visiones plasmadas en palabras, comienza por lo general con el símbolo de la *nekyia*, el viaje al Hades, el descenso a lo inconsciente y la despedida del mundo superior. Lo que ocurre después se expresa ciertamente en las formas y figuras del mundo diurno, pero remite a un sentido oculto y por ello reviste un carácter simbólico. Así comienza Picasso con los cuadros aún figurativos en azul, el azul de la noche, del reflejo lunar y del agua, el azul «duat» del submundo egipcio. Muere, y su alma cabalga sobre un corcel hacia el Más Allá. La vida diurna se aferra a él, y una mujer se le acerca con su hijo. Si el día es para él mujer, también la noche, lo que psicológicamente se denomina el alma clara y el alma oscura (*anima*). La Oscura aguarda sentada, y le espera en un crepúsculo azul, suscitando enfermizos presagios. Con la alteración de los colores penetramos en el submundo. Lo figurativo está consagrado a la muerte, expresado en la terrorífica pieza maestra de la prostituta adolescente, tuberculosa y sifilítica. El motivo de la prostituta aparece con la entrada en el Más allá, donde él, como alma separada, se encuentra con otras. Cuando digo «él», me refiero a esa personalidad en Picasso que padece el destino del submundo, a ese ser humano que no se dirige hacia el mundo diurno, sino que se vuelve fatalmente hacia lo Oscuro, no en pos del ideal reconocido de lo Bello y Bueno, sino de la diabólica atracción de lo Feo y lo Maligno, que se alza ante el hombre moderno con luciferinos y anticristianos reflejos y engendra una atmósfera apocalíptica que envuelve ese luminoso mundo diurno con las brumas del Hades, contagiándole una mortal disgregación, por lo que finalmente, cual tierra azotada por un terremoto, acaba disolviéndose en fragmentos, líneas de fractura, restos, cascotes, jirones y partículas inorgánicas. Picasso y la exposición de Picasso son fenómenos de la época, como las veintiocho mil personas que han contemplado estos cuadros.

211 Por lo general, lo inconsciente se presenta ante el varón en forma de la «Oscura», de una Kundry de una fealdad aterradora y grotesca, antediluviana, o de una belleza infernal, cuando el afectado por tal sino pertenece al grupo neurótico. En correspondencia con las cuatro figuras femeninas del submundo gnóstico, Eva, Helena, María y Sofía, en la transformación de Fausto encontramos a Margarita, Helena, María y al abstracto «eterno femenino». Así, también Picasso se transforma y aparece en la forma propia del submundo

del trágico *Arlequín*, cuyo motivo se demora en una larga serie de cuadros, y que, como Fausto, se ve envuelto en un hecho criminal y vuelve a aparecer, transformado, en la segunda parte. Arlequín es, dicho sea de paso, un viejo dios ctónico[3].

212 El descenso a una era prehistórica pertenece desde el testimonio de Homero a la *nekyia*. Fausto se vuelve hacia el mundo primitivo y loco del Blocksberg y a la Quimera de la Antigüedad. Picasso concita burdas formas terrenas de grotesco primitivismo y hace resurgir, deslumbrante, lo desalmado de la Antigüedad pompeyana bajo una luz fría, de un modo que no podría superar un Giulio Romano. Pocas veces, o nunca, he visto entre mis pacientes un caso que no retomase formas artísticas neolíticas y no se entregara a evocaciones de antiguos ritos dionisíacos. Como Fausto, Arlequín transita por todas estas formas, aunque en ocasiones nada revele su presencia más que su vino o su laúd, o al menos los multicolores rombos de su vestido de loco. Y ¿qué descubre en su delirante peregrinar por los milenios de la humanidad? ¿Qué quintaesencia destilará de la acumulación de escombros, decadencia y posibilidades abortadas o precozmente muertas de forma y color? ¿Qué símbolo aparecerá como causa última y como sentido de toda disolución?

213 A la vista de la confusa multiplicidad de Picasso, resulta difícil aventurar una respuesta; por eso me limitaré a contar lo que he encontrado en mi material. La *nekyia* no es una caída inútil, meramente destructiva, titánica, sino una oportuna *katabasis eis antron*, un descenso al infierno de la iniciación y del conocimiento secreto. El viaje por la historia del alma de la humanidad tiene como fin restaurar al hombre como un todo al despertar el recuerdo de la sangre. El descenso hacia las madres le sirve a Fausto para traer de vuelta al hombre pecaminosamente entero, a Paris y a Helena, a aquel ser humano que, al perderse en la unilateralidad de su propio presente, cayó presa del olvido. Es éste el que, en todo tiempo turbulento, provocó las sacudidas del mundo superior y el que seguirá provocándolas una y otra vez. Este ser humano se encuentra en oposición al ser humano del presente, pues aquél siempre fue igual, mientras que éste sólo lo es actualmente. En correspondencia con todo ello, tras el tiempo de catábasis y catálisis, en mis pacientes sobreviene el reconocimiento de lo antagónico de la naturaleza humana y de la necesidad de los pares de opuestos conflictivos. Por ello, a los símbolos de las vivencias de locura en el proceso de disolución les siguen imágenes que representan la aproximación de los pares de opuestos

3. Debo agradecer la noticia de pruebas precisas a la atenta amabilidad del Dr. W. Kaegl.

claro-oscuro, arriba-abajo, blanco-negro, masculino-femenino, etcétera. En los últimos cuadros de Picasso se encuentra el motivo de la unión de los opuestos en su enfrentamiento inmediato de un modo bastante claro. Un cuadro (por cierto recorrido por muchas líneas de fractura) contiene incluso la composición del *anima* clara y oscura. Los colores chillones, unívocos, e incluso brutales, del último periodo se corresponden con la tendencia de lo inconsciente a dominar por la fuerza el conflicto de los sentimientos (color = sentimiento).

214 En la evolución anímica de un paciente este estado no es un final ni un objetivo. Simplemente significa la ampliación de la mirada, que entonces abarca la totalidad de la humanidad en sus aspectos morales, bestiales y espirituales, sin llegar sin embargo a conformarla en una unidad viva. El *drame intérieur* de Picasso madura hasta esta última cima antes de la peripecia. En cuanto al futuro Picasso, prefiero no aventurar profecías, pues esta aventura del interior es un asunto peligroso que en cada estadio puede conducir al estancamiento o a la catastrófica explosión de los opuestos tensados. La figura de Arlequín muestra una trágica ambigüedad, a pesar de que su atuendo lleva ya en sí los símbolos de los subsiguientes estadios evolutivos, bien visibles para el experto. Es el héroe que ha de arrostrar los peligros del Hades, pero ¿lo conseguirá? No puedo responder a esta pregunta. Arlequín me resulta inquietante. Me recuerda demasiado a ese «tipo extravagante que asemeja un bufón» del *Zaratustra* de Nietzsche, que saltó sobre el equilibrista desprevenido (un paralelismo con Bajazzo) causándole la muerte. Es entonces cuando Zaratustra pronuncia las palabras que acabaron por materializarse de un modo horrible en Nietzsche: «Tu alma morirá antes que tu cuerpo: ¡nada temas!»[4]. Quién sea el «bufón» lo dicen sus palabras, las que le lanza al equilibrista, su *alter ego* más débil: «¡A uno mejor que tú le cierras el camino!»[5]. Es el Más Grande el que hace estallar el molde, y ese molde es, a veces..., el cerebro.

4. Página 23.
5. Página 26.

BIBLIOGRAFÍA

Adam von Bodenstein: v. Paracelso.
Agrippa von Nettesheim, Henricus Cornelius, *De incertitudine et vanitate scientarium declamatio invectiva*, Köln, 1584.
Anquetil Duperron, Abraham Hyacinthe: v. *Oupnek'hat, Das*.
Agustín (S. Aurelius Augustinus), *Confessionum libri tredecim*, en *Opera omnia. Opera et studium monachorum ordinis S. Benedicti e congregatione S. Mauri*, t. I, Paris, 1836 [*Confesiones*, trad. de P. R. de Santidrián, Alianza, Madrid, 1990].
Aschner, B., v. Paracelso.
Barlach, E., *El día muerto. Drama en cinco actos*, Berlin, 1912.
Benoît, P., *L'Atlantide*, Paris, 1919 [*La Atlántida*, trad. de R. Cansinos Asséns, Debate, Madrid, 1994].
Bernheim, H., *Die Suggestion und ihre Heilwirkung*, ed. alemana autorizada de Sigmund Freud, Leipzig-Wien, 1888.
Berthelot, M., *Collection des anciens achimistes grecs*, 3 vols., Paris, 1887/1888.
Breuer, J. y Freud, S., *Studien über Hysterie*, Leipzig-Wien, 1895 [trad. esp. de las contribuciones de Freud en *Estudios sobre la histeria*, en *Obras completas* I, trad. de L. López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972].
Burckhardt, J., v. *Jahrbuch*, *Basler*.
Carus, C. G., *Psyche*, Selección y prólogo de L. Klages, Eugen Diederichs, Jena, 1926 (ed. original, Pforzheim, 1846).
Colonna, F., *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, 1499 [*Sueño de Polifilo*, ed. y trad. de P. Pedraza, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1981].
Curtius, E. R., *James Joyce und sein Ulysses*, Verlag der Neuen Schweizer Rundschau, Zürich, 1929 [«James Joyce y su Ulises», en *Ensayos críticos sobre la literatura europea*, trad. de E. Valentí, Seix Barral, Barcelona, [2]1972].
Dante Alighieri, *Göttliche Komödie*, trad. al., 2 vols., Stuttgart, 1871-1872 [*Divina Comedia*, trad. de A. Crespo, Planeta, Barcelona, 1986].

Ebers, G., «*Papyros Ebers. Das hermetische Buch über die Arzneimittel der alten Ägypter*», 2 vols., Leipzig, 1875.

Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Insel Verlag, Leipzig, 1932 [*Conversaciones con Goethe*, trad. de R. Cansinos Asséns, en J. W. von Goethe, *Obras completas* 3, Aguilar, Madrid, 1951].

Ermatinger, E., *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1930 [*Filosofía de la ciencia literaria*, trad. de C. Silva, FCE, México, 1946].

Fierz-David, L., *Der Liebestraum des Poliphilo. Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance und der Moderne*, Rhein-Verlag, Zürich, 1947.

Freud, S., *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Leipzig-Wien, 1910 [*Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, en *Obras completas* 5, cit.].

Freud, S., *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen*, Allert de Lange, Amsterdam, 1939 [*Moisés y la religión monoteísta*, en *Obras completas* 9, cit.].

Freud, S., *Totem und Tabu*, Leipzig-Wien, 1913 [*Tótem y tabú*, en *Obras completas* 5, cit.].

Freud, S., *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, 1900 [*La interpretación de los sueños*, en *Obras completas* 2, cit.].

Freud, S., *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»*, Leipzig-Wien, 1907 [*El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*, en *Obras completas* 4, cit.].

Freud, S., Der *Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig-Wien, 1905 [*El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras completas* 3, cit.].

Freud, S., *Die Zukunft einer Illusion*, lnternationaler Psychoanalytischer Verlag, Leizpig-Wien-Zürich, 1927 [*El porvenir de una ilusión*, en *Obras completas* 8, cit.].

Freud, S., *Zur Psychopathologie des Alltagslebens.*Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum, Berlin, 1907 [*Psicopatología de la vida cotidiana*, en *Obras completas* 3, cit.].

Freud, S., v. Breuer.

Geheimnis der Goldenen Blüte, Das. Ein chinesisches Lebensbuch, con comentario europeo de C. G. Jung; texto y notas de R. Wilhelm, reed. Rascher, Zürich, 1965 [*El secreto de la Flor de Oro*, en el libro de Jung y Wilhelm, trad. de R. Pope, Paidós, Barcelona, 1982. Cf. también la edición, más completa, de T. Cleary, trad. de A. Colodrón, Edaf, Madrid, 1995].

Gessner, C., *G'C' philosophici medici Tigurini epistolarum medicinalium... libri III*, Zürich, 1577.

Giedion-Welcker, C., «Work in Progress. Ein sprachliches Experiment von James Joyce»: *Neue Schweizer Rundschau* XXII/vol. 37, Zürich, 1929, pp. 660-671.

Gilbert, S., *Das Rätsel Ulysses. Eine Studie*, trad. al., Rhein-Verlag, Zürich, 1932.

Goethe, J. W. von, *Faust*, en *Werke* XII y XLI, ed. completa, 30 vols., Cotta, Stuttgart-Tübingen, 1827-1835 [*Fausto*, trad. de J. M.ª Valverde, Planeta, Barcelona, 1991].

Goetz, B., *Das Reich ohne Raum. Roman*, Potsdam, 1919, reed. del texto completo, See-Verlag, Konstanz, 1925.
Gutmann, B., *Die Stammeslehren der Dschagga* (Arbeiten zur Entwicklungspsychologie, 12, 16 y 19), 3 vols., C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München, 1932-1938.
Haggard, H. R., *She. A History of Adventure*, London, 1887 [*Ella*, trad. de A. Laurent, Edicomunicación, Madrid, 1996].
Haggard, H. R., *Ayesha*: *The Return of She*, London, 1905 [*Ayhesa*, trad. de A. Laurent, Edicomunicación, Barcelona, 1997].
Hall, G. S., *Life and Confessions of a Psychologist*, D. Appleton and Co., New York-London, 1923.
Hermas, *Hermae Pastor. Graece add vers. Lat... e cod. Palatino recens. Osc. De Gebhardt. Ad. Harnack.* (*Patrum apostolicorum opera fasc.* III), Leipzig, 1877 [*El pastor*, trad. de J. J. Ayán, Ciudad Nueva, Madrid, 1995].
Hermetica. The Ancient Greek and Latin Writings which contain Religious or Philosophic Teachings ascribed to Hermes Trismegistus, W. Scott (ed.), 4 vols., Clarendon Press, Oxford, 1924-1936 [*Tratados del Corpus Hermeticum*, trad. de J. G. Pont, MRA, Barcelona, 1997].
Hoffmann, E. T. A., *Der goldne Topf* (Bibliothek der Romane XXI), Leipzig [s.f.] [«El cuenco de oro», en *Cuentos*, trad. de C. Bravo Villasante, Alianza, Madrid, 1986], v. Jaffé.
Horacio (Quintus Horatius Flaccus), *Satiren und Episteln*, ed. por H. Conrad, 2 vols., München-Leipzig, 1911[*Sátiras y epístolas*, trad. de H. Silvestre, Cátedra, Madrid, 1996].
I Ching. Das Buch der Wandlungen, trad. al. del chino y prólogo de R. Wilhelm, Eugen Diederich, Jena, 1924 [*I Ching*, trad. de J. Vogelmann, Edhasa, Barcelona, 1979].
Jaffé, A., *Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen «Der Goldne Topf»*, en C. G. Jung, *Gestaltungen des Unbewussten.*
Jahrbuch, Basler, A. Burckhardt y R. Wackernagel (eds.), Basel, 1901. [Cartas de Jacob Burckhardt a Albert Brenner, con introducción y notas de Hans Brenner, pp. 87-110.]
Janet, P., *Névroses et idées fixes*, 2 vols., Paris, [2]1904-1908.
Janet, P., *Les obsessions et la psychasthénie*, 2 vols., Paris, 1903.
Jensen, W., *Gradiva. Ein pompeianisches Phantasiestück*, Dresden-Leipzig, 1903 [*Gradiva*, en *El delirio y los sueños en la* Gradiva *de Jensen*, trad. de L. Mamés, Grijalbo, Barcelona, 1977].
Joyce, J., *Ulysses*, Shakespeare and Company, Paris, 1928 [*Ulises*, trad. de J. M.ª Valverde, Lumen, Barcelona, 1991; RBA, Barcelona, 1984].
Joyce, J., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, [2]1917.
Joyce, J., *Work in Progress*, edit. por entregas en *Transition*, Paris, 1924-1938.
Jung, C. G.*, *Psychologische Typen*, Rascher, Zürich, 1921; reed.1925, 1930, 1937, 1940, 1942, 1947 y 1950 [*Tipos psicológicos*, trad. de A. Sánchez Pascual, Edhasa, Barcelona, 1994] (OC 6,1).

* Obras citadas en este volumen, por orden cronológico.

Jung, C. G., *Instinkt und Unbewusstes*, en *Über die Energetik der Seele (Psychologische Abhandlungen* II), Rascher, Zürich, 1928; reed. ampliada, *Über psychische Energetik und das Wesen der Träume,* Rascher, Zürich, 1948 y 1965 [«Instinto e inconsciente», en *Energética psíquica y esencia del sueño*, trad. de L. Rosenthal y B. Sosa, Paidós, Buenos Aires, 1960] (OC 8,6).

Jung, C. G., *Wirklichkeit der Seele (Psychologische Abhandlungen* IV), Rascher, Zürich, 1934; reed.1939, 1947 y 1969 [*Realidad del alma*, trad. de F. Vela y F. Jiménez de Súa, Losada, Buenos Aires, [4]1968].

Jung, C. G., *Psychologie und Alchemie* (*Psychologische Abhandlungen* V), Rascher, Zürich, 1944; ed. ampliada, 1952 [*Psicología y alquimia*, trad. de A. L. Bixio, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1953] (OC 12).

Jung, C. G., *Aufsätze zur Zeitgeschichte*, Rascher, Zürich, 1946 [*Consideraciones sobre la historia actual*, trad. de L. M. Martín Baró, Guadarrama, Madrid, 1968].

Jung, C. G., *Gestaltungen des Unbewussten*, con una reseña de Aniela Jaffé (*Psychologische Abhandlungen* VIII), Rascher, Zürich, 1950 [*Formaciones de lo inconsciente*, trad. de R. Pope, Paidós, Barcelona, 1982].

Jung, C. G., *Über Wiedergeburt*, en *Gestaltungen des Unbewussten*, v. la obra citada [«Sobre el renacer» (OC 9/1,5), en *Formaciones de lo inconsciente*, cit.].

Jung, C. G., *Zur Empirie des Individuationsprozesses*, en *Gestaltungen des Unbewussten*, v. obra citada [«Acerca de la empiria del proceso de individuación» (OC 9/1,11), en *Formaciones de lo inconsciente*, cit.].

Jung, C. G., *Paracélsica*, trad. de E. G. Belsunce, Nilomex, México DF, 1983.

Kerényi, K., *Der göttliche Arzt. Studien über Asklepios und seine Kultstätte*, Ciba AG, Basel, 1948.

Klages, L., *Der Geist als Widersacher der Seele*, 3 vols., J. A. Barth, Leipzig, 1929-1932.

Klages, L., v. Carus.

Kubin, A., *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, München, 1909 [*La otra parte*, trad. de J. J. del Solar, Siruela, Madrid, 1989].

Legge, J., v. *Yi King, The Liber quartorum*, v. *Platonis...*

Melville, H., *Moby Dick or The White Whale*, London-Toronto-New York, 1907 [*Moby Dick*, trad. de F. Zabaleta, Alfaguara, Madrid, 1997].

Meyrink, G., *Das grüne Gesicht. Ein Roman*, Leipzig, 1916 [*El rostro verde*, trad. de M. Wohlfeil, Sirio, Málaga, 1983].

Mylius, J. D., *Philosophia reformata*, Frankfurt a. M., 1622.

Nietzsche, F., *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, en *Werke* VI, Leipzig, 1901 [*Así habló Zaratustra*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, [17]1993].

Nietzsche, F., *Ecce Homo*, en *Werke* XV, Leipzig, 1911 [*Ecce homo*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1971].

Oupnek'hat, Das. Die aus den Veden zusammengefasste Lehre von dem Brahma, traducido del sánscrito-persa por el príncipe Mohammed Daraschekoh, vertido al latín por Anquetil Duperron y trasladado al alemán por F. Mischel, Dresden, 1882.

Paracelso (Philippus Theophrastus Bombast von Hohenheim), *Bücher und Schrifften*, I. Huser (ed.), 2 vols., Basel, 1589-1591.
Paracelso, *Archidoxia magica*, trad. Humanitas, Barcelona, 1984.
Paracelso, *De caducis. Das ist Von den Hinfallenden Siechtagen*, vol. I, 4.ª parte, 245-282.
Paracelso, *Fragmenta medica*, vol. I, 5.ª parte, 109-184.
Paracelso, *Fragmenta ad Paramirum*, en *Fragmenta medica*, 112 [*Liber Paramirum*, en *Obras completas*, trad. de E. Lluesma-Uranga, Edicomunicación, Barcelona, 1989].
Paracelso, *Labyrinthus medicorum*, vol. I, 2.ª parte, 148-187.
Paracelso, *De morbis amentium*, vol. I, 4.ª parte, 32-73.
Paracelso, *De transmutationibus rerum*, vol. I, 6.ª parte, 300-313.
Paracelso, *Von dem Podagra*, vol. I, 4.ª parte, 141-147.
Paracelso, *Das Buch Paragranum*, ed. e introd. de Franz Strunz, Leipzig, 1903.
Paracelso, *Sämtliche Werke*, según la versión de Huser de la *Obra completa* [1589-1591], traducido por primera vez al alemán moderno, con notas aclaratorias de B. Aschner, 4 vols., Diederichs, Jena, 1926-1932.
Paracelso, *Sämtliche Werke*, K. Sudhoff (ed.), 14 vols., R. Oldenburg, München-Berlin, 1929-1933.
Paracelso, *De vita longa*, A. von Bodenstein (ed.), Basel, 1562.
Paracelso, *Platonis quartorum... liber III*, en *Theatrum chemicum* V, Strasbourg, 1622, 114-208.
Poimandres, v. *Hermetica* [I, 114-133].
Ruska, J., *Tabula smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1926.
Saudeck, R. (ed.), *Charakter. Eine Vierteljahresschrift für psychodiagnostische Studien und verwandte Gebiete*, Berlin.
Schiller, F. von, Über naive und sentimentalische Dichtung, *Sämtliche Werke* XVIII, Cotta, Stuttgart-Tübingen, 1826.
Spitteler, C., *Olympischer Frühling*, ed. rev. Jena, 1915/1916.
Spitteler, C., *Prometheus und Epimetheus. Ein Gleichnis*, Diederichs, Jena, [2]1923 ([1]1880-1881) [*Prometeo y Epimeteo*, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1960].
Tabula smaragdina, v. Ruska.
Theatrum chemicum, v. *Platonis*.
Wagner, R., *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel*, Leipzig, [2]1873 [*El cantar de los nibelungos*, trad. de E. Lorenzo, Cátedra, Madrid, 1994].
Wilhelm, Richard, v. *Geheimnis der Goldenen Blüte, Das*.
Wilhelm, Richard, v. *I Ching*.
Yi King, The, trad. de J. Legge (The Sacred Books of the East XVI), Oxford, 1882.

ÍNDICE ONOMÁSTICO*

* La numeración, tanto en este índice como en el de materias, remite al párrafo correspondiente. Los números volados o asteriscos indican que la mención se encuentra en una nota perteneciente a ese párrafo; los paréntesis, que se trata de una alusión y no de una mención expresa.

ÍNDICE DE MATERIAS

LA OBRA DE CARL GUSTAV JUNG

A. OBRA COMPLETA*

Volumen 1. ESTUDIOS PSIQUIÁTRICOS

1. Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos (1902)
2. Sobre la paralexia histérica (1904)
3. Criptomnesia (1905)
4. Sobre la distimia maniaca (1903)
5. Un caso de estupor histérico en una mujer en prisión preventiva (1902)
6. Sobre simulación de trastorno mental (1903)
7. Peritaje médico sobre un caso de simulación de trastorno mental (1904)
8. Peritaje arbitral sobre dos peritajes psiquiátricos contradictorios (1906)
9. Acerca del diagnóstico psicológico forense (1905)

Volumen 2. INVESTIGACIONES EXPERIMENTALES

ESTUDIOS ACERCA DE LA ASOCIACIÓN DE PALABRAS

1. Investigaciones experimentales sobre las asociaciones de sujetos sanos (C. G. Jung y F. Riklin, 1904/1906)
2. Análisis de las asociaciones de un epiléptico (1905/1906)
3. Sobre el tiempo de reacción en el experimento de asociación (1905/1906)
4. Observaciones experimentales sobre la facultad de recordar (1905)
5. Psicoanálisis y experimento de asociación (1905/1906)
6. El diagnóstico psicológico forense (1906/1941)
7. Asociación, sueño y síntoma histérico (1906/1909)
8. El significado psicopatológico del experimento de asociación (1906)
9. Sobre los trastornos de reproducción en el experimento de asociación (1907/1909)
10. El método de asociación (1910)
11. La constelación familiar (1910)

* Los paréntesis indican las fechas de publicación de originales y revisiones. Los corchetes señalan la fecha de elaboración del texto.

INVESTIGACIONES PSICOFÍSICAS

12. Sobre los fenómenos psicofísicos concomitantes en el experimento de asociación (1907)
13. Investigaciones psicofísicas con el galvanómetro y el pneumógrafo en sujetos normales y enfermos mentales (C. G. Jung y F. Peterson, 1907)
14. Nuevas investigaciones sobre el fenómeno galvánico y la respiración en sujetos normales y enfermos mentales (C. G. Jung y C. Ricksher, 1907)
15. Datos estadísticos del alistamiento de reclutas (1906)
16. Nuevos aspectos de la psicología criminal (1906/1908)
17. Los métodos de investigación psicológica usuales en la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Zúrich (1910)
18. Breve panorama de la teoría de los complejos ([1911] 1913)
19. Acerca del diagnóstico psicológico forense: el experimento forense en el proceso judicial ante jurado en el caso Näf (1937)

Volumen 3. PSICOGÉNESIS DE LAS ENFERMEDADES MENTALES

1. Sobre la psicología de la *dementia praecox*: un ensayo (1907)
2. El contenido de las psicosis (1908/1914)
3. Sobre la comprensión psicológica de procesos patológicos (1914)
4. Crítica del libro de E. Bleuler *Zur Theorie des schizophrenen Negativismus* (1911)
5. Sobre el significado de lo inconsciente en psicopatología (1914)
6. Sobre el problema de la psicogénesis en las enfermedades mentales (1919)
7. Enfermedad mental y alma («¿Enfermos mentales curables?») (1928)
8. Sobre la psicogénesis de la esquizofrenia (1939)
9. Consideraciones recientes acerca de la esquizofrenia (1956/1959)
10. La esquizofrenia (1958)

Volumen 4. FREUD Y EL PSICOANÁLISIS

1. La doctrina de Freud acerca de la histeria: réplica a la crítica de Aschaffenburg (1906)
2. La teoría freudiana de la histeria (1908)
3. El análisis de los sueños (1909)
4. Una contribución a la psicología del rumor (1910/1911)
5. Una contribución al conocimiento de los sueños con números (1910/1911)
6. Reseña crítica del libro de Morton Prince *The Mechanism and Interpretation of Dreams* (1911)

7. Acerca de la crítica al psicoanálisis (1910)
8. Acerca del psicoanálisis (1912)
9. Ensayo de exposición de la teoría psicoanalítica (1913/1955)
10. Aspectos generales del psicoanálisis (1913)
11. Sobre psicoanálisis (1916)
12. Cuestiones psicoterapéuticas actuales (Correspondencia Jung/Loÿ) (1914)
13. Prólogos a los *Collected Papers on Analytical Psychology* (1916/1917/1920)
14. El significado del padre para el destino del individuo (1909/1949)
15. Introducción al libro de W. Kranefeldt *Die Psychoanalyse* (1930)
16. La contraposición entre Freud y Jung (1929)

Volumen 5. SÍMBOLOS DE TRANSFORMACIÓN (1952)

[Reelaboración del libro *Transformaciones y símbolos de la libido* (1912)]

Volumen 6. TIPOS PSICOLÓGICOS

1. Tipos psicológicos (1921/1960)
2. Sobre la cuestión de los tipos psicológicos (1913)
3. Tipos psicológicos (1925)
4. Tipología psicológica (1928)
5. Tipología psicológica (1936)

Volumen 7. DOS ESCRITOS SOBRE PSICOLOGÍA ANALÍTICA

1. Sobre la psicología de lo inconsciente (1917/1926/1943)
2. Las relaciones entre el yo y lo inconsciente (1928)
3. Nuevos rumbos de la psicología (1912)
4. La estructura de lo inconsciente (1916)

Volumen 8. LA DINÁMICA DE LO INCONSCIENTE

1. Sobre la energética del alma (1928)
2. La función transcendente ([1916] 1957)
3. Consideraciones generales sobre la teoría de los complejos (1934)
4. El significado de la constitución y la herencia para la psicología (1929)
5. Determinantes psicológicos del comportamiento humano (1936/1942)
6. Instinto e inconsciente (1919/1928)

7. La estructura del alma (1927/1931)
8. Consideraciones teóricas acerca de la esencia de lo psíquico (1947/1954)
9. Puntos de vista generales acerca de la psicología del sueño (1916/1948)
10. De la esencia de los sueños (1945/1948)
11. Los fundamentos psicológicos de la creencia en los espíritus (1920/1948)
12. Espíritu y vida (1926)
13. El problema fundamental de la psicología actual (1931)
14. Psicología Analítica y cosmovisión (1928/1931)
15. Realidad y suprarrealidad (1933)
16. El punto de inflexión de la vida (1930-31)
17. Alma y muerte (1934)
18. Sincronicidad como principio de conexiones acausales (1952)
19. Sobre sincronicidad (1952)

Volumen 9/1. LOS ARQUETIPOS Y LO INCONSCIENTE COLECTIVO

1. Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo (1934/1954)
2. Sobre el concepto de inconsciente colectivo (1936)
3. Sobre el arquetipo con especial consideración del concepto de *anima* (1936/1954)
4. Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre (1939/1954)
5. Sobre el renacer (1940/1950)
6. Acerca de la psicología del arquetipo del niño (1940)
7. Acerca del aspecto psicológico de la figura de la Core (1941/1951)
8. Acerca de la fenomenología del espíritu en los cuentos populares (1946/1948)
9. Acerca de la psicología de la figura del pícaro (1954)
10. Consciencia, inconsciente e individuación (1939)
11. Acerca de la empiria del proceso de individuación (1934/1950)
12. Sobre el simbolismo del mándala (1938/1950)
13. Mándalas (1955)

Volumen 9/2. AION (1951)

Volumen 10. CIVILIZACIÓN EN TRANSICIÓN

1. Sobre lo inconsciente (1918)
2. Alma y tierra (1927/1931)
3. El hombre arcaico (1931)
4. El problema anímico del hombre moderno (1928/1931)
5. Sobre el problema amoroso del estudiante universitario (1928)

6. La mujer en Europa (1927)
7. El significado de la psicología para el presente (1933/1934)
8. Acerca de la situación actual de la psicoterapia (1934)
9. Prólogo al libro *Reflexiones sobre la historia actual* (1946)
10. Wotan (1936/1946)
11. Después de la catástrofe (1945/1946)
12. El problema de la sombra (1946/1947)
13. Epílogo a *Reflexiones sobre la historia actual* (1946)
14. Presente y futuro (1957)
15. Un mito moderno. De cosas que se ven en el cielo (1958)
16. La conciencia moral (1958)
17. El bien y el mal en la Psicología Analítica (1959)
18. Prólogo al libro de Toni Wolff *Studien zu C. G. Jungs Psychologie* (1959)
19. El significado de la línea suiza en el espectro de Europa (1928)
20. El amanecer de un mundo nuevo. Reseña del libro de H. Keyserling: *Amerika. Der Aufgang einer neuen Welt* (1930)
21. Reseña de H. Keyserling *La révolution mondiale et la responsabilité de l'esprit* (1934)
22. Complicaciones de la psicología norteamericana (1930)
23. El mundo ensoñador de la India (1939)
24. Lo que la India puede enseñarnos (1939)
25. Apéndice: Nueve comunicaciones breves (1933-1938)

Volumen 11. ACERCA DE LA PSICOLOGÍA DE LA RELIGIÓN OCCIDENTAL Y DE LA RELIGIÓN ORIENTAL

RELIGIÓN OCCIDENTAL

1. Psicología y religión (Terry Lectures) (1938/1940)
2. Ensayo de interpretación psicológica del dogma de la Trinidad (1942/1948)
3. El símbolo de la transformación en la misa (1942/1954)
4. Prólogo al libro de V. White *God and the Unconscious* (1952)
5. Prólogo al libro de Z. Werblowsky *Lucifer and Prometheus* (1952)
6. Hermano Klaus (1933)
7. Sobre la relación de la psicoterapia con la cura de almas (1932/1948)
8. Psicoanálisis y dirección espiritual (1928)
9. Respuesta a Job (1952)

RELIGIÓN ORIENTAL

10. Comentario psicológico al *Libro Tibetano de la Gran Liberación* (1939/1955)
11. Comentario psicológico al *Libro Tibetano de los Muertos* (1935/1960)

12. El yoga y Occidente (1936)
13. Prologo al libro de D.T. Suzuki *La Gran Liberación. Introducción al budismo zen* (1939/1958)
14. Acerca de la psicología de la meditación oriental (1943/1948)
15. Sobre el santón hindú. Introducción al libro de H. Zimmer *Der Weg zum Selbst* (1944)
16. Prólogo al *I Ching* (1950)

Volumen 12. PSICOLOGÍA Y ALQUIMIA (1944)

Volumen 13. ESTUDIOS SOBRE REPRESENTACIONES ALQUÍMICAS

1. Comentario al libro *El secreto de la Flor de Oro* (1929)
2. El espíritu Mercurio (1943/1948)
3. Las visiones de Zósimo (1938/1954)
4. Paracelso como fenómeno espiritual (1942)
5. El árbol filosófico (1945/1954)

Volumen 14/1. MYSTERIUM CONIUNCTIONIS I (1955)

Volumen 14/2. MYSTERIUM CONIUNCTIONIS II (1956)

Volumen 15. SOBRE EL FENÓMENO DEL ESPÍRITU EN EL ARTE Y EN LA CIENCIA

1. Paracelso (1929)
2. Paracelso como médico (1941/1942)
3. Sigmund Freud como fenómeno histórico-cultural (1932)
4. Sigmund Freud. Necrología (1939)
5. En memoria de Richard Wilhelm (1930)
6. Sobre la relación de la Psicología Analítica con la obra de arte poética (1922)
7. Psicología y poesía (1930/1950)
8. *Ulises*: un monólogo (1932)
9. Picasso (1932)

Volumen 16. LA PRÁCTICA DE LA PSICOTERAPIA

PROBLEMAS GENERALES DE LA PSICOTERAPIA

1. Consideraciones de principio acerca de la psicoterapia práctica (1935)
2. ¿Qué es psicoterapia? (1935)
3. Algunos aspectos de la psicoterapia moderna (1930)
4. Metas de la psicoterapia (1931)
5. Los problemas de la psicoterapia moderna (1929)
6. Psicoterapia y cosmovisión (1943/1946)
7. Medicina y psicoterapia (1945)
8. La psicoterapia en la actualidad (1945/1946)
9. Cuestiones fundamentales de psicoterapia (1951)

PROBLEMAS ESPECIALES DE LA PSICOTERAPIA

10. El valor terapéutico de la abreacción (1921/1928)
11. La aplicabilidad práctica del análisis de los sueños (1934)
12. La psicología de la transferencia (1946)

Volumen 17. EL DESARROLLO DE LA PERSONALIDAD

1. Sobre conflictos del alma infantil (1910/1946)
2. Introducción al libro de F. G. Wickes: *Analyse der Kinderseele* (1927/1931)
3. Sobre el desarrollo y la educación del niño (1928)
4. Psicología Analítica y educación (1926/1946)
5. El niño superdotado (1943)
6. El significado de lo inconsciente para la educación individual (1928)
7. Del devenir de la personalidad (1934)
8. El matrimonio como relación psicológica (1925)

Volumen 18/1. LA VIDA SIMBÓLICA

1. Sobre los fundamentos de la Psicología Analítica (1935)
2. Símbolos e interpretación de sueños (1961)
3. La vida simbólica (1939)

Complementos a los volúmenes 1, 3 y 4 de la *Obra Completa*

Volumen 18/2. LA VIDA SIMBÓLICA

Complementos a los volúmenes 5, 7-17 de la *Obra Completa*

Volumen 19. BIBLIOGRAFÍA

Los escritos publicados de C. G. Jung
Obras originales y traducciones
La *Obra Completa* de C. G. Jung
Seminarios de C. G. Jung

Volumen 20. ÍNDICES GENERALES DE LA OBRA COMPLETA

B. SEMINARIOS

Conferencias en el Club Zofingia ([1896-1899] 1983)
Análisis de sueños ([1928-1930] 1984)
Sueños infantiles ([1936-1941] 1987)
Sobre el Zaratustra de Nietzsche ([1934-1939] 1988)
Psicología Analítica ([1925] 1989)
La psicología del yoga kundalini ([1932] 1996)
Visiones ([1930-1934] 1998)

C. AUTOBIOGRAFÍA

Recuerdos, sueños, pensamientos (con A. Jaffé) (1961)

D. EPISTOLARIO

Cartas I [1906-1945] (1972)
Cartas II [1946-1955] (1972)
Cartas III [1956-1961] (1973)
Correspondencia Freud/Jung (1974)

E. ENTREVISTAS

Conversaciones con Carl Jung y reacciones de A. Adler, de I. Evans (*The Houston films*) (1946)
Encuentros con Jung (1977)